

南 華 大 學

生死學研究所碩士論文

牽亡歌陣儀式意涵之探討
--以台南地區為例

**The Symbolism of the Rituals of
Cian-Wáng-Ge-Jhèn in the Tainan Area**

研 究 生：龔 萬 侯

指 導 教 授：徐 福 全 博 士

中 華 民 國 九 十 四 年 十 二 月 二 十 三 日

南 華 大 學

生 死 學 研 究 所

碩 士 學 位 論 文

牽亡歌陣儀式意涵之探討--以台南地區為例

The Symbolism of the Rituals of
Cian-Wáng-Ge-Jhèn in the Tainan Area

研究生：龔萬侯

經考試合格特此證明

口試委員：林本焰

徐福昌
戚常升

指導教授：徐福昌

系主任(所長)：釋慧開

口試日期：中華民國 94 年 12 月 23 日

謝 誌

連續兩年半「上『南華山』修行」的精彩歲月劃下了句點，心中縱有無限不捨，卻不得不將此段美麗人生的記憶永存心扉。憶起當年因先父、先母相繼亡故，在大受刺激之餘，忖思自己必須尋得新知，方能面對這些永無休止的生死悲慟，在守喪兼閉關苦讀之後，終於如願考取傳說中的南華生死所，自那時起，我便是一直以身為南華生死所的一份子為榮，而我也期待在不久的將來，南華生死所會以我為榮。

能完成這篇跌破眾人眼鏡的冷僻論文，我必須感謝的人實在太多、太多了。首先，要感謝我的指導教授徐福全老師，他秉持著真摯、溫暖、風趣的態度，不時的給予我精確而獨到的指點，也給予我很大的自主發揮空間，讓我能順利地進行研究、完成論文。當然，在南華習業期間，承蒙眾位恩師的指導——慧開院長的風趣講學、永有法師的敦厚勉勵、李燕蕙老師的活潑指導、戚常卉老師的優雅點撥、何長珠老師的熱情鼓舞、蔡明昌老師及蔡昌雄老師的肯定鼓勵、魏書娥老師的熱心、歐崇敬老師的自信風采——都讓我受益良多，也奠定我堅實的從事學術研究之基礎。再者，能與同班同學——睿瑜、貞文、淑鈴、玉靜、淑玲、文雯、惠雀、岳玲、桂榮、雯嬋、望瑋、健泰、忠勇、蘭貞、鄭欸、翌植、李彬、鳳芳、美吟、玉燕、天堂、翠芬、永吉、錦良、美如、立昇、沛溪——在課中及課後互相切磋學業、交流心得、相濡以沫，同樣對我啓迪良多，每每在我淹沒於艱辛的論文研究之際，仍能感受到那濃濃友情的支持。

在田野研究期間，承蒙黃棟銘理事長的熱心引薦，才能讓我的田野研究有一個好的開始；另外，更得感謝佳錚牽亡歌團的賴天祐法師、陳松男樂師、蔡佳錚女士毫不保留的全力支持及詳細解說，吳棗女士、張安妮女士的友善相待；還有明山牽亡歌團慷慨的允許我做觀察研究；以及復興牽亡歌團蔡鬧得法師的熱心解說、其他團員的熱心相助。若沒有他們這群性情中人的鼎力相助，這篇論文根本就不可完成。

還有，我也必須感謝成大圖書館的林桂好小姐全力幫助我蒐集文獻；陳美珍老師幫助我翻譯英文摘要；台南市家庭情緒智商發展協會全體同仁的體諒，允許我長期的半職

工作；我的大哥、大姊全家、二姊全家、三姊全家及小妹的肯定、關心和鼓勵；我更要感謝的是我的妻子，也是我生死所的同學瑞綿，在我全力為論文拼戰得焦頭爛額的期間，幸賴她在背後默默的照料我的生活起居，並不時給予我一些中肯的建言和提醒。

能順利畢業，再一次感謝在這兩年半的歷程中所有助我、伴我、關心我的親朋好友，我在此謹向您們致上最崇高的敬意及祝福。

最後，謹將本論文獻給生我、育我、啟發我的先父和先母。

龔萬侯 謹誌於府城

2005.12.23

牽亡歌陣儀式意涵之探討--以台南地區為例

摘 要

本研究的研究目的是：一、瞭解「牽亡歌陣」的起源、屬性、使用場合、流傳區域；二、探討在喪葬儀式中安排「牽亡歌陣」的目的；三、瞭解「牽亡歌陣」的成員組成、使用道具、表演型態、儀式（法事）流程及內容；四、探討「牽亡歌陣」儀式流程中每個細節的意涵；五、探討「牽亡歌陣」包含的社會觀以及其具備的社會功能；六、探討「牽亡歌陣」運用在喪家悲傷輔導層面上的可行性。

本研究採取的研究方法有文獻研究及質性取向的田野研究法。本研究是以台南地區的「牽亡歌陣」從業團體所進行的「牽亡歌陣」儀式為田野研究的對象，而且不做「牽亡歌陣」的音樂分析與探討。

本研究之結果歸納如下：

- 一、大約是二十世紀五〇年代起，「牽亡歌陣」從台南縣善化鎮開始傳佈，目前它只使用於喪葬場合。
- 二、「牽亡歌陣」的法事種類有四——過逝當大法事、「做旬」法事、「晚場」法事、「早場」法事。過逝當大法事的目的是要替亡魂「開魂路」；「做旬」、「晚場」、「早場」的目的是告訴亡魂他已經死亡的事實、勸亡、過路關、送魂上西方極樂世界。
- 三、「牽亡歌陣」是道教的一支，它受到不少佛教宗教思想的影響，它是以「三姑娘媽」為主神，引導亡魂到西方極樂世界是它的法事核心邏輯和宗教思想的植基所在。
- 四、現在台南地區的「牽亡歌陣」一團（表演人數）都是五個人，是由後場一人（樂師）再加上前場四人（紅頭法師、老婆、倒退、小旦）組成。
- 五、整個「牽亡歌陣」是由十幾段小儀式組合而成，幾乎找不到整個儀式內容完全相同的兩個團，因為這十幾段小儀式的前後演出順序各團有所不同，甚至會有所刪減，但仍可以歸納出三項特點：其一，各團開始的流程幾乎都是開壇→請魂就位→請神

→調營；其二，各團最後的流程幾乎都是辭神→講好話；其三，剩下的流程就都介於前述兩點之間，儀式的先後次序安排之差異頗大。

六、縱觀「牽亡歌陣」的十幾段小儀式所欲傳達之意涵大概有：請眾神佛護佑亡魂順利通過陰間路（過路關）、敬神、淨壇、告知亡魂他已經往生的事實、勸亡（勸亡魂放下陽世一切而離去）、讓亡魂有放下負擔的機會、護送亡魂上西方極樂世界、讓家屬心安、讓家屬有宣洩悲傷情緒的機會、撫慰家屬悲傷的心情、讓家屬接受亡者已逝的事實並向其道別、請眾神佛及亡魂保佑家屬平安富貴、讓亡者子女展現孝心和孝行、展現亡者子女之間的手足之情、勸孝、勸善、教導正確的祭祀觀念、傳達持齋唸佛才能脫離輪迴之苦的宗教觀、傳達「有錢好辦事」（賄賂文化）的觀念、傳達陰間的狀況和陽間相似、希望亡者有較好的來世等等。

七、用 J. William Worden 的「哀悼任務論」為依據來檢視「牽亡歌陣」，它對亡者家屬的確具有悲傷輔導的功能，至少能協助喪親者履行第一項任務「接受失落的事實」和第二項任務「經驗悲傷的痛苦」。

關鍵字：牽亡歌陣、牽亡歌、喪葬儀式、悲傷輔導、儀式意涵

The Symbolism of the Rituals of Cian-Wáng-Ge-Jhèn in the Tainan Area

Abstract

The purpose of the research includes:

1. To understand the origin, attribute, occasions, and the circulating area of CWGJ (Cian-Wáng-Ge-Jhèn).
2. To confer about the purpose of CWGJ arranged in the funeral and burial ceremony.
3. To understand the composed members, used properties, performance types, ceremony procedure and content.
4. To confer the meaning of every single detail of the CWGJ ceremony procedure.
5. To confer the included social concept and possessed function in the CWGJ.
6. To confer the possibilities of using CWGJ to comfort the mourning family members on grief counseling.

The methods adapted in the research includes both document study and characters-oriented field work investigation. The target of the field work investigation is the business group running a CWGJ in Tainan area. We don't do the analysis and discussion on the music of CWGJ.

The results of the research sum up as following:

1. CWGJ started in 1950s, spreading from Shan Hwa township (善化), Tainan county. At present, it is only applied on the occasion of funeral and burial ceremony.
2. There are four kinds of ceremonial methods (Fa Shi 法事) done by a CWGJ – one on the day of passing away, the other three named “Zuo Suen” (做旬), “Zao Cheng” (早場), “Wan Cheng” (晚場). The first one (做旬) is aimed to find the way for the deceased soul. The other three (做旬, 早場, 晚場) are aimed to tell the ghost spirit about the fact of his death, comfort the ghost, guide the way and farewell the ghost spirit to the Western World of Extreme Happiness (西方極樂世界).
3. CWGJ is a branch of Taoism, but is deeply influenced by the Buddhism religious ideas. San Guo New Ma (三姑娘媽) is the main goddess, and guiding the deceased soul to the Western World of Extreme Happiness (西方極樂世界) is the core value of its ceremonial methods and religious belief.
4. In Tainan area, a group of CWGJ performance consists of five members, including one musician in the back, and four singers in the front, in the characters of a red-head Taoist priest (紅頭法師), a Lauber (老婆), a Detei (倒退), and a Hsieduang (小旦).
5. The whole prodecure of CWGJ is normally composed of a dozen of small ceremony

sections. None of any two CWGJ performances could be found completely the same. They are different with either the performance order or the number of the sections, but they still can be concluded with three features.

- (1) The first part of the procedure always starts with opening (開壇), having the soul in position (請魂就位), greeting the god (請神), and dispatching heavenly officers (調營).
- (2) The last part of the procedure always ends with dismissing god and saying nice words.
- (3) The rest part of the procedure in between is very different from one another.

6. In all, the main message CWGJ tries to convey includes:

- * Asking gods to bless the deceased soul getting to the Hades (陰間) smoothly.
- * Paying respect to God (敬神).
- * Purifying the altar (淨壇).
- * Informing the ghost about the fact of death.
- * Persuading the ghost to leave the world without worries.
- * Comforting the dead spirit to release burden in heart.
- * Guiding the deceased soul to the Western World of Extreme Happiness (西方極樂世界).
- * Helping the mourning family feel in peace, accept the fact of death, and be ready to say good-bye.
- * Asking god to bless the whole family in peace, wealth and good social position.
- * Helping the children in mourning to express their regards to dead parent, and love among brothers and sisters.
- * Encouraging people to obey parents to do good things.
- * Teaching the correct ideas to hold a memorial ceremony.
- * Spreading out the religious belief that having a good eating habit on vegetarian food and saying Buddhist prayers are the only way to avoid the bitterness of transmigration.
- * Expressing the ideas of bribing culture in the Hades to get better treatments.
- * Emphasizing the fairness both in this World and the Hades.
- * Wishing the deceased soul have a better next life.

7. When we check the function of CWGJ with the theory of Mission in Grief (哀悼任務論) offered by J. William Worden, we find out that it is truly helpful to the mourning family to go through the difficulties by carrying out two missions:

- (1) Accepting the fact of losing their beloved one.
- (2) Experiencing the pain of sorrow.

Key Words: Cian-Wáng-Ge-Jhèn (CWGJ), Cian-Wang-Ge, the funeral and burial ceremony, grief counseling, the meaning of the ceremony

牽亡歌陣儀式意涵之探討--以台南地區為例

目 錄

第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機.....	3
第二節 研究目的.....	6
第三節 研究範圍界定.....	9
第四節 章節安排.....	11
第二章 「牽亡歌陣」的文獻回顧與探討.....	13
第一節 台灣傳統喪葬儀式的流程.....	13
第二節 相關文獻概述.....	17
第三節 「牽亡歌陣」的意義、起源、屬性、使用場合、流傳區域、目的.....	20
第四節 「牽亡歌陣」的成員組成、使用道具、表演型態.....	26
第五節 「牽亡歌陣」的儀式（法事）流程及內容.....	36
第六節 「牽亡歌陣」包含的社會觀以及其具備的社會功能.....	42
第七節 喪葬儀式的悲傷輔導效果.....	45
第三章 研究方法.....	53
第一節 研究方法.....	53
第二節 研究對象.....	56
第三節 研究工具.....	58
第四節 研究實施步驟.....	61
第五節 資料處理.....	64
第四章 台南地區「牽亡歌陣」之現況--溪北類型.....	65

第一節	六甲「佳錚牽亡歌團」對「牽亡歌陣」的種種見解及其使用器具、 服裝和法事種類.....	67
第二節	六甲「佳錚牽亡歌團」做旬及晚場儀式的流程、內容和意涵.....	90
第三節	六甲「佳錚牽亡歌團」早場儀式的流程、內容和意涵.....	131
第五章	台南地區「牽亡歌陣」之現況--溪南類型.....	145
第一節	善化「明山牽亡歌團」對「牽亡歌陣」的種種見解及其使用器具、 服裝和法事種類.....	145
第二節	善化「明山牽亡歌團」晚場儀式的流程、內容和意涵.....	156
第三節	善化「明山牽亡歌團」早場儀式的流程、內容和意涵.....	174
第四節	安南區「復興牽亡歌團」對「牽亡歌陣」的種種見解及其所使用 器具、服裝和法事種類.....	181
第五節	安南區「復興牽亡歌團」做旬儀式的流程、內容和意涵.....	198
第六節	安南區「復興牽亡歌團」晚場儀式的流程、內容和意涵.....	219
第七節	安南區「復興牽亡歌團」早場儀式的流程、內容和意涵.....	238
第八節	其他田野報導人對「牽亡歌陣」的種種見解.....	250
第六章	台南地區牽亡歌陣呈現之問題與討論.....	255
第一節	三團及文獻中對「牽亡歌陣」的種種見解、器具功用、服裝功用 及法事種類之比較探討.....	255
第二節	三團及文獻中做旬和晚場法事的儀式意涵之比較探討.....	272
第三節	三團及文獻中早場法事的儀式意涵之比較探討.....	287
第四節	「牽亡歌陣」所具有的悲傷輔導功能之探討.....	293
第七章	結論與建議.....	303
第一節	本研究的結論.....	303
第二節	建議.....	315

參考文獻.....317

附錄

附錄一 田野觀察及訪談同意書.....321

附錄二 田野筆記（節錄）.....322

附錄三 田野訪談大綱.....324

附錄四 訪談逐字稿（節錄）.....329

表 目 錄

表 2-5-1：「牽亡歌陣」儀式流程比較表.....	36
表 6-1-1：紅頭法師的角色功能比較表.....	262
表 6-1-2：老婆的角色功能比較表.....	263
表 6-1-3：倒退的角色功能比較表.....	263
表 6-1-4：小旦的角色功能比較表.....	264
表 6-1-5：樂師的角色功能比較表.....	264
表 6-1-6：「牽亡歌陣」的器具功用及意涵比較表.....	265
表 6-1-7：紅頭法師的服裝功用及意涵比較表.....	268
表 6-2-1：做旬和晚場法事流程比較表.....	273
表 6-3-1：早場法事流程比較表.....	288
表 7-1-1：「牽亡歌陣」所具有的悲傷輔導功能表.....	313

圖 目 錄

圖 2-1-1：台灣傳統喪葬禮儀流程一.....	14
圖 2-1-2：台灣傳統喪葬禮儀流程二.....	15
圖 2-1-3：台灣傳統喪葬禮儀流程三.....	16
圖 2-4-1「牽亡歌陣」演出實況.....	27
圖 2-4-2：早期的紅頭法師.....	28
圖 2-4-3：早期的倒退（紅姨）.....	28
圖 2-4-4：早期的老婆（阿婆）.....	28
圖 2-4-5：早期的小旦（苦旦）.....	28
圖 2-4-6：「牽亡歌陣」使用的法器.....	32
圖 2-4-7：中南部「牽亡歌陣」團員位置圖.....	33
圖 2-4-8：「台北程氏牽亡歌陣」團員位置圖.....	35
圖 4-0-1：台南市縣及三團分佈圖.....	66
圖 4-1-1：「佳錚牽亡歌團」的「牽亡歌棚仔」前面.....	74
圖 4-1-2：「佳錚牽亡歌團」的「牽亡歌棚仔」右面.....	74
圖 4-1-3：「佳錚牽亡歌團」的「牽亡歌棚仔」左面.....	74
圖 4-1-4：「佳錚牽亡歌團」的「牽亡歌棚仔」後面.....	75
圖 4-1-5：長距離移動的「牽亡歌棚仔」加裝四鐵棍及小滑板.....	75
圖 4-1-6：「佳錚牽亡歌團」用來插五營旗的「爐」.....	75
圖 4-1-7：「佳錚牽亡歌團」紅頭法師所使用的「帝鐘」.....	75
圖 4-1-8：「佳錚牽亡歌團」紅頭法師所使用的「角鼓」.....	76
圖 4-1-9：「佳錚牽亡歌團」老婆、倒退、小旦所使用的「敲仔」.....	76
圖 4-1-10：「佳錚牽亡歌團」樂師所使用的「三弦」.....	77
圖 4-1-11：「佳錚牽亡歌團」老婆所使用的「圓形扇」.....	77

圖 4-1-12：「佳錚牽亡歌團」小旦所使用的「芭蕉扇」	77
圖 4-1-13：「佳錚牽亡歌團」老婆、小旦所使用的「絲巾」	78
圖 4-1-14：「佳錚牽亡歌團」倒退所使用的「黃古仔紙」	78
圖 4-1-15：「佳錚牽亡歌團」紅頭法師所使用的「紅頭巾」	81
圖 4-1-16：「佳錚牽亡歌團」紅頭法師所使用的「通天冠」一	82
圖 4-1-17：「佳錚牽亡歌團」紅頭法師所使用的「通天冠」二	82
圖 4-1-18：「佳錚牽亡歌團」紅頭法師的服裝	83
圖 4-1-19：「佳錚牽亡歌團」樂師的服裝	83
圖 4-1-20：「佳錚牽亡歌團」8月4日早場老婆的服裝（正面）	83
圖 4-1-21：「佳錚牽亡歌團」7月15日早場老婆的服裝（背面）	83
圖 4-1-22：「佳錚牽亡歌團」7月15日服裝，送葬及返主時戴大圓帽	84
圖 4-1-23：「佳錚牽亡歌團」7月22日晚場的服裝，三位女士是穿短褲	85
圖 4-1-24：「佳錚牽亡歌團」8月4日早場倒退的服裝（正面）	85
圖 4-1-25：「佳錚牽亡歌團」7月15日早場倒退的服裝（背面）	85
圖 4-1-26：「佳錚牽亡歌團」8月15日倒退的服裝	85
圖 4-1-27：「佳錚牽亡歌團」7月23日服裝，送葬及返主時戴大圓帽或鴨舌帽	87
圖 4-1-28：「佳錚牽亡歌團」8月4日早場小旦的服裝	87
圖 4-1-29：「佳錚牽亡歌團」8月15日小旦的服裝	87
圖 4-1-30：「佳錚牽亡歌團」8月21日早場小旦的服裝	87
圖 4-2-1：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中「開壇」的情況	91
圖 4-2-2：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中「請魂就位及請神」的情況	92
圖 4-2-3：「佳錚牽亡歌團」紅頭法師吹角鼓的狀況	93
圖 4-2-4：「佳錚牽亡歌團」紅頭法師用麥克風唸、唱及搖帝鐘的狀況	93
圖 4-2-5：「佳錚牽亡歌團」倒退拿金紙燒給神明或把守路關的鬼神	95
圖 4-2-6：「佳錚牽亡歌團」燒給神明或把守路關的鬼神的「壽金」	95
圖 4-2-7：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中「調東營」的狀況	97

圖 4-2-8：「佳錚牽亡歌團」的法事中唸口白時，三位女團員通常沒有動作.....	98
圖 4-2-9：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中過「赤土路、黑土路」情況一.....	100
圖 4-2-10：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中過「赤土路、黑土路」情況二.....	100
圖 4-2-11：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中，樂師、老婆負責部分唸、唱.....	102
圖 4-2-12：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中，倒退負責部份唱曲子的工作.....	102
圖 4-2-13：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中過「冷水坑」的情況.....	105
圖 4-2-14：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中過「奈河橋」的情況一.....	110
圖 4-2-15：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中過「奈河橋」的情況二.....	110
圖 4-2-16：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中過「奈河橋」的情況三.....	111
圖 4-2-17：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中過「奈河橋」的情況四.....	111
圖 4-2-18：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中「勸亡」的情況一.....	113
圖 4-2-19：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中「勸亡」的情況二.....	114
圖 4-2-20：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中「勸亡」的情況三.....	115
圖 4-2-21：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中「拜經」的情況一.....	122
圖 4-2-22：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中「拜經」的情況二.....	122
圖 4-2-23：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中「奠酒、哭靈」的情況一.....	125
圖 4-2-24：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中「奠酒、哭靈」的情況二.....	125
圖 4-2-25：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中「奠酒、哭靈」的情況三.....	126
圖 4-2-26：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中「奠酒、哭靈」的情況四.....	126
圖 4-2-27：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中「辭神」的情況.....	129
圖 4-3-1：「佳錚牽亡歌團」早場法事「請魂就位、請神」的狀況一.....	132
圖 4-3-2：「佳錚牽亡歌團」早場法事「請魂就位、請神」的狀況二.....	132
圖 4-3-3：「佳錚牽亡歌團」早場法事「調西營」的狀況.....	133
圖 4-3-4：「佳錚牽亡歌團」早場「拜請朱孟將」的狀況一.....	135
圖 4-3-5：「佳錚牽亡歌團」早場「拜請朱孟將」的狀況二.....	135
圖 4-3-6：「佳錚牽亡歌團」早場「拜請朱孟將」的狀況三.....	136

圖 4-3-7：「佳錚牽亡歌團」早場「觀看十殿」的狀況.....	137
圖 4-3-8：「佳錚牽亡歌團」步行送葬的狀況.....	139
圖 4-3-9：「佳錚牽亡歌團」步行送葬時的表演狀況.....	140
圖 4-3-10：「佳錚牽亡歌團」的「行車送葬」及「行車返主」的狀況.....	141
圖 4-3-11：「佳錚牽亡歌團」入壙前法事表演的狀況一.....	142
圖 4-3-12：「佳錚牽亡歌團」入壙前法事表演的狀況二.....	143
圖 5-1-1：「明山牽亡歌團」的「牽亡歌棚仔」的前面.....	148
圖 5-1-2：「明山牽亡歌團」的「牽亡歌棚仔」的右側.....	148
圖 5-1-3：「明山牽亡歌團」的「牽亡歌棚仔」的左側.....	148
圖 5-1-4：「明山牽亡歌團」的「牽亡歌棚仔」的後面.....	148
圖 5-1-5：「明山牽亡歌團」紅頭法師的角鼓、帝鐘、通天冠、紅頭巾.....	149
圖 5-1-6：「聖者」掛在「牽亡歌棚仔」的屋頂右角.....	149
圖 5-1-7：「明山牽亡歌團」紅頭法師所使用的奉旨.....	149
圖 5-1-8：「明山牽亡歌團」老婆使用的圓形彩扇和絲巾.....	151
圖 5-1-9：「明山牽亡歌團」小旦使用的紅色腰巾.....	151
圖 5-1-10：「明山牽亡歌團」倒退使用的黃古仔紙.....	151
圖 5-1-11：「明山牽亡歌團」小旦使用的多彩羽扇.....	151
圖 5-1-12：「明山牽亡歌團」晚場法事中所使用的「奈河橋」和「七星燈」.....	151
圖 5-1-13：「明山牽亡歌團」晚場法事中擺設的佛壇和經擔.....	152
圖 5-1-14：「明山牽亡歌團」紅頭法師的服裝.....	153
圖 5-1-15：「明山牽亡歌團」樂師的服裝.....	153
圖 5-1-16：「明山牽亡歌團」老婆的服裝一.....	154
圖 5-1-17：「明山牽亡歌團」老婆的服裝二.....	154
圖 5-1-18：「明山牽亡歌團」倒退的服裝.....	154
圖 5-1-19：「明山牽亡歌團」小旦的服裝一.....	154
圖 5-1-20：「明山牽亡歌團」小旦的服裝二.....	154

圖 5-2-1：「明山牽亡歌團」晚場法事中「請魂就位」的狀況.....	156
圖 5-2-2：「明山牽亡歌團」晚場「請神」的狀況.....	157
圖 5-2-3：老婆在請神、調營時會燒金紙給神明.....	158
圖 5-2-4：「明山牽亡歌團」晚場法事中亡者的女兒燒銀紙給亡者.....	158
圖 5-2-5：「明山牽亡歌團」晚場法事中「過路關」的狀況一.....	161
圖 5-2-6：「明山牽亡歌團」晚場法事中「過路關」的狀況二.....	161
圖 5-2-7：「明山牽亡歌團」晚場法事中「過路關」的狀況三.....	161
圖 5-2-8：「明山牽亡歌團」在「奠酒、見靈」之前，老婆先唱一段「哭調仔」...	162
圖 5-2-9：「明山牽亡歌團」晚場法事中「奠酒、見靈」的狀況一.....	163
圖 5-2-10：「明山牽亡歌團」晚場法事中「奠酒、見靈」的狀況二.....	164
圖 5-2-11：「明山牽亡歌團」晚場法事中「奠酒、見靈」的狀況三.....	164
圖 5-2-12：「明山牽亡歌團」晚場法事中「奠酒、見靈」的狀況四.....	165
圖 5-2-13：「明山牽亡歌團」晚場法事中「奠酒、見靈」的狀況五.....	166
圖 5-2-14：「明山牽亡歌團」晚場法事中「奠酒、見靈」的狀況六.....	166
圖 5-2-15：「明山牽亡歌團」晚場法事中「目蓮挑經」的狀況一.....	167
圖 5-2-16：「明山牽亡歌團」晚場法事中「目蓮挑經」的狀況二.....	167
圖 5-2-17：「明山牽亡歌團」晚場法事中「目蓮挑經」的狀況三.....	168
圖 5-2-18：「明山牽亡歌團」晚場法事中「目蓮挑經」的狀況四.....	168
圖 5-2-19：「明山牽亡歌團」晚場法事中「目蓮挑經」的狀況五.....	168
圖 5-2-20：「明山牽亡歌團」晚場法事中「目蓮挑經」的狀況六.....	169
圖 5-2-21：「明山牽亡歌團」晚場法事中「目蓮挑經」的狀況七.....	169
圖 5-2-22：「明山牽亡歌團」晚場法事中「目蓮挑經」的狀況八.....	169
圖 5-2-23：「明山牽亡歌團」晚場法事中「過橋」儀式的道具.....	171
圖 5-2-24：「明山牽亡歌團」晚場法事中「過橋」的狀況一.....	172
圖 5-2-25：「明山牽亡歌團」晚場法事中「過橋」的狀況二.....	172
圖 5-2-26：「明山牽亡歌團」晚場法事中「過橋」的狀況三.....	173

圖 5-2-27 : 「明山牽亡歌團」晚場法事中「過橋」的狀況四.....	173
圖 5-3-1 : 「明山牽亡歌團」遷棺前法事中「勸亡」的狀況.....	175
圖 5-3-2 : 「明山牽亡歌團」遷棺前法事的狀況.....	176
圖 5-3-3 : 「明山牽亡歌團」送葬法事中將「牽亡歌棚仔」固定於箱型車後面.....	177
圖 5-3-4 : 「明山牽亡歌團」步行送葬的狀況一.....	177
圖 5-3-5 : 「明山牽亡歌團」步行送葬的狀況二.....	178
圖 5-3-6 : 「明山牽亡歌團」步行送葬的狀況三.....	178
圖 5-3-7 : 「明山牽亡歌團」火葬前法事表演的狀況.....	179
圖 5-4-1 : 「復興牽亡歌團」的「牽亡歌棚仔」的前面.....	186
圖 5-4-2 : 「復興牽亡歌團」的「牽亡歌棚仔」的右面.....	186
圖 5-4-3 : 「復興牽亡歌團」的「牽亡歌棚仔」的左面.....	187
圖 5-4-4 : 「復興牽亡歌團」的「牽亡歌棚仔」的後面.....	187
圖 5-4-5 : 「復興牽亡歌團」紅頭法師所用「五寶」中的「聖者」.....	188
圖 5-4-6 : 「復興牽亡歌團」紅頭法師所用的「五寶」.....	188
圖 5-4-7 : 「復興牽亡歌團」紅頭法師所用「五寶」中的「角鼓」.....	188
圖 5-4-8 : 「復興牽亡歌團」小旦使用的木魚.....	189
圖 5-4-9 : 「復興牽亡歌團」老婆使用的鐘仔.....	189
圖 5-4-10 : 「復興牽亡歌團」晚場法事中的佛壇與經擔.....	190
圖 5-4-11 : 「復興牽亡歌團」晚場法事中，經擔的竹籃與神主牌.....	190
圖 5-4-12 : 「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」儀式中的道具.....	191
圖 5-4-13 : 「復興牽亡歌團」老婆所使用的圓形彩扇和絲巾.....	192
圖 5-4-14 : 「復興牽亡歌團」小旦用的多彩羽扇和腰巾、倒退用的黃古仔紙.....	192
圖 5-4-15 : 「復興牽亡歌團」紅頭法師的服裝.....	193
圖 5-4-16 : 「復興牽亡歌團」樂師的服裝.....	193
圖 5-4-17 : 「復興牽亡歌團」老婆做旬及晚場的服裝一.....	194
圖 5-4-18 : 「復興牽亡歌團」老婆做旬及晚場的服裝二.....	194

圖 5-4-19 : 「復興牽亡歌團」老婆早場的服裝.....	194
圖 5-4-20 : 「復興牽亡歌團」倒退做旬及晚場的服裝一.....	195
圖 5-4-21 : 「復興牽亡歌團」倒退做旬及晚場的服裝二.....	195
圖 5-4-22 : 「復興牽亡歌團」倒退早場的服裝.....	195
圖 5-4-23 : 「復興牽亡歌團」小旦做旬及晚場的服裝一.....	196
圖 5-4-24 : 「復興牽亡歌團」小旦做旬及晚場的服裝二.....	196
圖 5-4-25 : 「復興牽亡歌團」小旦早場的服裝.....	196
圖 5-5-1 : 「復興牽亡歌團」做旬法事中「請魂就位」的情況.....	199
圖 5-5-2 : 「復興牽亡歌團」做旬法事中「調營」的狀況.....	201
圖 5-5-3 : 「復興牽亡歌團」做旬法事中「過路關」的狀況一.....	203
圖 5-5-4 : 「復興牽亡歌團」做旬法事中「過路關」的狀況二.....	204
圖 5-5-5 : 「復興牽亡歌團」做旬法事中「求神」的狀況一.....	209
圖 5-5-6 : 「復興牽亡歌團」做旬法事中「求神」的狀況二.....	209
圖 5-5-7 : 「復興牽亡歌團」做旬法事中「求神」的狀況三.....	210
圖 5-5-8 : 「復興牽亡歌團」做旬法事中「求神」的狀況四.....	210
圖 5-5-9 : 「復興牽亡歌團」做旬法事中「求神」的狀況五.....	210
圖 5-5-10 : 「復興牽亡歌團」做旬法事中「入五嶽」的狀況一.....	211
圖 5-5-11 : 「復興牽亡歌團」做旬法事中「入五嶽」的狀況二.....	212
圖 5-5-12 : 「復興牽亡歌團」做旬法事中「回五嶽」的狀況.....	212
圖 5-5-13 : 「復興牽亡歌團」做旬法事中「見靈」的狀況一.....	214
圖 5-5-14 : 「復興牽亡歌團」做旬法事中「見靈」的狀況二.....	214
圖 5-5-15 : 「復興牽亡歌團」做旬法事中「見靈」的狀況三.....	215
圖 5-5-16 : 「復興牽亡歌團」做旬法事中「奠酒」的狀況.....	216
圖 5-5-17 : 「復興牽亡歌團」做旬法事中「辭神」的狀況.....	217
圖 5-6-1 : 亡者家屬請興安宮的保生大帝、田都元帥、池府千歲坐鎮家中.....	219
圖 5-6-2 : 「復興牽亡歌團」晚場法事中「請魂就位」的情況.....	220

圖 5-6-3 : 「復興牽亡歌團」晚場法事中「調營」的情況.....	221
圖 5-6-4 : 「復興牽亡歌團」晚場法事中「過路關」的情況.....	221
圖 5-6-5 : 「復興牽亡歌團」晚場法事中「做經懺」的情況一.....	223
圖 5-6-6 : 「復興牽亡歌團」晚場法事中「做經懺」的情況二.....	223
圖 5-6-7 : 「復興牽亡歌團」晚場法事中「見靈」的情況.....	225
圖 5-6-8 : 「復興牽亡歌團」晚場法事中「目蓮挑經」的狀況一.....	226
圖 5-6-9 : 「復興牽亡歌團」晚場法事中「目蓮挑經」的狀況二.....	226
圖 5-6-10 : 「目蓮挑經」時亡者的女兒不斷燒「銀紙」給亡者.....	226
圖 5-6-11 : 「復興牽亡歌團」晚場法事中「目蓮挑經」的狀況三.....	227
圖 5-6-12 : 「復興牽亡歌團」晚場法事中「目蓮挑經」的狀況四.....	227
圖 5-6-13 : 「復興牽亡歌團」晚場法事中「目蓮挑經」的狀況五.....	228
圖 5-6-14 : 「復興牽亡歌團」晚場法事中「目蓮挑經」的狀況六.....	228
圖 5-6-15 : 「復興牽亡歌團」晚場法事中「目蓮挑經」的狀況七.....	229
圖 5-6-16 : 「復興牽亡歌團」晚場法事中「目蓮挑經」的狀況八.....	229
圖 5-6-17 : 「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」儀式中的道具.....	230
圖 5-6-18 : 「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況一.....	231
圖 5-6-19 : 「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況二.....	231
圖 5-6-20 : 「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況三.....	231
圖 5-6-21 : 「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況四.....	233
圖 5-6-22 : 「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況五.....	233
圖 5-6-23 : 「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況六.....	234
圖 5-6-24 : 「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況七.....	234
圖 5-6-25 : 「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況八.....	234
圖 5-6-26 : 「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況九.....	234
圖 5-6-27 : 「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況十.....	235
圖 5-6-28 : 「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況十一.....	235

圖 5-6-29 : 「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況十二.....	235
圖 5-6-30 : 「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況十三.....	235
圖 5-6-31 : 「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況十四.....	236
圖 5-6-32 : 「復興牽亡歌團」晚場法事中「辭神」的狀況.....	237
圖 5-7-1 : 「復興牽亡歌團」遷棺前法事中「請神」的情況.....	239
圖 5-7-2 : 「復興牽亡歌團」遷棺前法事中「請魂就位」的情況.....	239
圖 5-7-3 : 「復興牽亡歌團」遷棺前法事中「調營」的情況.....	239
圖 5-7-4 : 「復興牽亡歌團」遷棺前法事中「過路關」的情況.....	240
圖 5-7-5 : 「復興牽亡歌團」遷棺前法事中「南柯夢」的情況.....	241
圖 5-7-6 : 「復興牽亡歌團」送葬時「牽亡歌棚仔」固定車後.....	242
圖 5-7-7 : 「復興牽亡歌團」送葬時的表演狀況一.....	242
圖 5-7-8 : 「復興牽亡歌團」送葬時的表演狀況二.....	243
圖 5-7-9 : 「復興牽亡歌團」入壙前法事的狀況一.....	245
圖 5-7-10 : 「復興牽亡歌團」入壙前法的事狀況二.....	246
圖 5-7-11 : 「復興牽亡歌團」火葬前法事的狀況一.....	247
圖 5-7-12 : 「復興牽亡歌團」火葬前法事的狀況二.....	248
圖 5-7-13 : 「復興牽亡歌團」火葬前法事的狀況三.....	248
圖 6-1-1 : 「佳錚牽亡歌團」紅頭法師的服裝.....	268
圖 6-1-2 : 「明山牽亡歌團」紅頭法師的服裝.....	268
圖 6-1-3 : 「復興牽亡歌團」紅頭法師的服裝.....	268
圖 6-1-4 : 「佳錚牽亡歌團」樂師的服裝.....	269
圖 6-1-5 : 「復興牽亡歌團」樂師的服裝.....	269
圖 6-1-6 : 「明山牽亡歌團」樂師的服裝.....	269
圖 6-1-7 : 「佳錚牽亡歌團」老婆的服裝.....	270
圖 6-1-8 : 「明山牽亡歌團」老婆的服裝.....	270
圖 6-1-9 : 「復興牽亡歌團」老婆的服裝.....	270

圖 6-1-10：「佳錚牽亡歌團」倒退的服裝.....	271
圖 6-1-11：「明山牽亡歌團」倒退的服裝.....	271
圖 6-1-12：「復興牽亡歌團」倒退的服裝.....	271
圖 6-1-13：「佳錚牽亡歌團」小旦的服裝.....	271
圖 6-1-14：「明山牽亡歌團」小旦的服裝.....	271
圖 6-1-15：「復興牽亡歌團」小旦的服裝.....	271

第一章 緒論

研究者對於自己幼年時的生活經歷之記憶，印象最深刻的事件之一竟然是幼年時參加外婆葬禮的過程，當時年幼的研究者並不真切了解死亡就是代表「永別」——再也見不到慈愛的外婆了，而只是對一切都感到十分好奇，並且不斷地發問，包括什麼是棺材？可不可以去摸它？大人們為什麼要哭？耳邊陣陣的誦經聲和悲歌是在做什麼？這種種的疑問要不是只得到非常簡單的解釋，就是被大人制止不要去做「蠢事」——例如去摸棺材等等。這一切都如此深刻的烙印在我的腦海中，至今仍歷歷在目，恍如昨日之事。

當研究者成年之後，每每對於無意間遇到有人家辦喪事或遇到出殯的隊伍，心中雖有幾分忌諱，就如同大多數人一樣的害怕會帶來霉運或穢氣（林慧珍，2000，p.244），但卻仍禁不住自己年幼時好奇心的延續而暗暗「欣賞一番」，包括在辦喪事的過程中會做哪些事情？場地有哪些擺設？出殯的隊伍中有哪些人？他們正在做什麼？出殯時，有些什麼樣的車子？車子上裝載了什麼東西？這一切我都有興趣駐足觀察一下。在這些殯葬儀式及出殯隊伍當中，研究者對於「牽亡歌陣」這個部份最感興趣。為什麼呢？因為在悲淒的喪葬儀式中怎麼會有人在唱歌呢？雖然是哀淒的調子，卻仍然顯得有幾分的突兀之感，這讓研究者不時想起《莊子·至樂篇》的一段文字：

莊子妻死，惠子弔之，莊子則方箕踞鼓盆而歌。惠子曰：「與人居，長子老身，死不哭亦足矣，又鼓盆而歌，不亦甚乎！」（郭慶藩輯，1994，p.614）

研究者相信大多數的現代人都會解釋說莊子是一個死生齊觀的偉大思想家，所以他的妻子死了，他鼓盆而歌也沒什麼好奇怪的，這反而是一種達觀的表現；而惠子則是以一般世俗人的眼光來批判莊子的行為罷了。研究者在想，這是因為經過二千多年來無數學者的研究和詮釋，我們才知道莊子在妻子過世時，鼓盆而歌的用意是什麼。但是，如果在現代社會中有一個人在其親人的靈位前鼓盆而歌，恐怕絕大多數的人都會像惠子批

判莊子那樣的非議他吧！同樣的道理，世人大多會以同樣的態度及眼光來看待「牽亡歌陣」也就不足為怪了。

但是，當研究者稍微仔細聆聽「牽亡歌陣」到底在唱些什麼時，沒想到其歌詞竟不乏許多生死哲理及人生道理在其中呢！例如研究者曾聽到歌詞中有「彭祖公陽壽八百二十歲…猶原亦愛落土…」(黃文博，2000b，p.107)的片段，這不是就是在傳達「人生自古誰無死」的生死哲理嗎？另外，研究者亦曾聽到勸人為善不可作惡否則死後會下地獄受苦刑的歌詞片段，這不是更明顯的在傳達為人要「行善積德，諸惡莫作」的人生道理嗎？所以，研究者相信，在喪葬儀式中安排「牽亡歌陣」必然有其一定的存在意義，實有必要加以研究一番。

涂爾幹 (E. Durkheim) 在深入探討宗教與儀式這個主題時，曾經大聲疾呼的表明：

沒有比輕視更不公正的了，許多歷史學家至今仍然看不起民族誌學者的工作。

實際上是民族誌經常導致了社會學各個分支中最富有成果的革命。

(Durkheim, 1912, p.7)

研究者認為這樣的觀點同樣適用在對「牽亡歌陣」的研究上，因為研究者發現社會大眾及學術界對於「牽亡歌陣」有很多的負面評價，這些負面評價的存在有不少原因是由於不了解其意涵，進而產生輕視之心所衍生出的「必然結果」。若我們從事學術研究的人只是用「站在門外看門內」的門外漢心態，就做出批判我們不了解的事情之行徑來，那麼我們和一般社會大眾有什麼不同呢？我們的「學術涵養」又在哪裡呢？所以，研究者決定走入「牽亡歌陣」的門內，看清楚它到底是怎麼一回事？然後才根據研究結果做出較為客觀的評論。

第一節 研究動機

激起研究者欲以「牽亡歌陣儀式意涵之探討」為研究主題的動機，可以大致歸納為下列三點。

壹、瞭解「牽亡歌陣」的真實面貌，澄清社會大眾對它的誤解

不可諱言的，「牽亡歌陣」是爭議性較大的喪葬陣頭，在高唱「改革喪葬禮俗」的聲浪中，現代一般人多將其斥之為迷信，或者認為它是噪音擾人、浪費金錢的劣質殯葬文化的一環，因而被批評得體無完膚、一無是處（尉遲淦，2001，p.235-253；黃文博，1988，pp.98-103；2000b，p.97）。但是真的是如此嗎？研究者深感懷疑。研究者認為，噪音擾人是因為擴音設備的不當使用，而不是「牽亡歌陣」本身的問題；至於將其斥為迷信及浪費金錢，是因為不瞭解其意義所在，而妄加排斥所致。涂爾幹說：

社會學的一個基本前提是：人類制度不可能建立在謬見或謊言的基礎上。我們在著手研究原始宗教時，是確信它們與實在相聯繫並表達了實在的。如果只是拘泥於字眼地看待宗教儀式中的套語，人們就易於把它們歸結為根深柢固的謬見。所以人們必須知道如何在象徵符號深處找到它們所象徵的以及賦予它意義的那個實在。實際上，沒有一個宗教是虛假的。（Durkheim, 1912, pp.2-3）

涂爾幹所想表達的觀點是要我們（從事學術研究的人）不要只是用「站在門外看門內」的門外漢心態，就做出批判我們不了解的事情之行徑來；另外，涂爾幹的這個觀點是針對宗教及儀式研究所發表的論述，而喪葬儀式是深受宗教影響的，所以研究者認為這個觀點同樣適用在喪葬儀式研究的領域上。事實上，只要我們稍加留意，就可以看見宗教在喪葬儀式中的各個面向上，無不展現出其深遠的影響力來，而在台灣傳統的喪葬習俗中有許許多多繁瑣的儀式，這些儀式或多或少也都受到宗教的影響，因此研究者相

信這些儀式中的每一項都有其原本的意義存在，而不是無意義的憑空創造出來的。同樣的道理，「牽亡歌陣」亦是台灣傳統喪葬儀式的一個項目，研究者同樣相信它絕對不是無意義的憑空創出來的，它必然有其原有的儀式意涵存在。但是在現代的社會中，大多數人早已不知道許多喪葬儀式的意涵何在了，甚至就連許多從事殯葬業的專業人員也只是依樣畫葫蘆地照著師父教的方式去做，他們也不知道很多儀式的原本意涵是什麼了。在這樣的情形之下，社會大眾對「牽亡歌陣」會有所誤解似乎是無可避免的。因此，研究者認為實有必要加以深入研究，藉此還原事實的真相。

貳、保存台灣民俗文化

任何一項民俗（禮俗）之所以能形成，必然有其為社會大眾所接受的地方，它能夠流傳下來，也必然有其經得起考驗的地方，而這些民俗也必然有其歷史及文化的背景，因此這些民俗也就是一個民族社會的珍貴資產，實在有必要去珍惜、保護它們。近年來，研究台灣本土文化的風潮方興未艾，「研究台灣」已經變成一門顯學，而研究及保存台灣民俗文化更是倍受重視。既然如此，「牽亡歌陣」可說是台灣特有的喪葬儀式之一，自然也是台灣特有的民俗資產之一（林茂賢，2001a，p.116），那麼我們又怎麼能對這個台灣特有的民俗資產視之如敝屣呢？因此，研究者決定以寬闊的視野及不帶有色眼鏡的態度，針對爭議較大，而且也是研究者本身最感興趣的喪葬儀式——「牽亡歌陣」著手進行深入研究，除了做為研究者深入研究台灣喪葬禮俗的起點之外，也期待能為保存台灣民俗文化略盡棉薄之力。

參、發揚「牽亡歌陣」的社會功能

民國九十一年六月十四日立法院三讀通過的「殯葬管理條例」，已於九十二年元旦起正式全面實施，其中第四十條規定殯葬禮儀師得執行臨終關懷及悲傷輔導之業務（立法院，2002）。但就台灣社會而言，要對喪家進「專業的」悲傷輔導似乎不太容易，因為畢竟大多數民眾仍然是以避談亡者、避談死亡事件、避談喪親的悲痛的態度及觀念來

面對親人死亡一事（曾煥棠，2000，p.297）。在這種情況下，透過宗教儀式及喪葬儀式或許反而比較能達到「悲傷輔導」的效果（許忠仁，1998，pp.14-16）。因此，研究者認為在這個面向上，「牽亡歌陣」既然是喪葬儀式的一環，它應該是「英雄有用武之地」，特別是「牽亡歌陣」目前仍然在台灣南部鄉村地區時有所見（簡上仁，1983，p.194），所以「牽亡歌陣」對喪家或許能產生悲傷輔導的效果。唯前提是吾人必須對「牽亡歌陣」有正確的瞭解，並且加以正確的運用才行，而這一切都必須以深入研究「牽亡歌陣」為開端。而這正是研究者對「牽亡歌陣」的最深期盼。

第二節 研究目的

依據本章第一節研究動機的三點論述，研究者認為欲若達成「牽亡歌陣儀式意涵之探討」，是可以透過下列六項研究目的來達成的。

壹、瞭解「牽亡歌陣」的起源、屬性、使用場合、流傳區域

研究者認為從事任何民俗活動或儀式的研究，最基本的就是要瞭解該種民俗活動或儀式四項背景資料：

- 一、該種民俗活動或儀式是起源於何時、何地？
- 二、該種民俗活動或儀式的屬性為何？也就是說它是一種宗教儀式、或是一種喪葬儀式、又或是一種民俗陣頭、還是一種歌舞小戲…等等。
- 三、該種民俗活動或儀式是在哪一些場合、時機進行或使用呢？
- 四、該種民俗活動或儀式，目前或曾經流傳的區域有哪些？

因為「牽亡歌陣」是傳統喪傳儀式的一環，若要研究它，自然也得研究、瞭解上述四項最基本的背景資料，所以將這四項列為本研究的研究目的之一是很適當的。

貳、探討在喪葬儀式中安排「牽亡歌陣」的目的

研究者在研究動機的第一點中即已談過，研究者本人相信任何儀式都有其意義存在，絕不會是無意義的憑空創造出來的，而研究者亦相信儀式的意義與其要達到的目的有必然的相關性。所以，若要研究「牽亡歌陣」的儀式意涵為何？從喪葬儀式中為何安排「牽亡歌陣」的這個角度切入，是必要而且適當的。

參、瞭解「牽亡歌陣」的成員組成、使用道具、表演型態、儀式（法事）

流程及內容

要探討「牽亡歌陣」的儀式意涵為何？先從「牽亡歌陣」的表面元素著手是必要的途徑及手段。而要瞭解「牽亡歌陣」的表面元素就應從它的成員組成、使用的道具、表演的型態、儀式（法事）的整個流程，以及儀式（法事）的內容等面向著手。因為唯有瞭解整個「牽亡歌陣」的表面元素之後，才有辦法進一步去探討它的內涵。另外，光是對「牽亡歌陣」有詳細而完整的記錄，就已經能夠部份滿足研究者先前所提的第二點研究動機了——「保存台灣民俗文化」。

肆、探討「牽亡歌陣」儀式流程中每個細節的意涵

在瞭解整個「牽亡歌陣」的表面元素之後，接著再透過探討其儀式流程中的每個細節，這樣就能更進一步的、較為正確的瞭解其儀式流程中每個細節的意涵了，這可以說是本研究的核心目的。研究者研究動機的第一點即為「瞭解牽亡歌陣的真實面貌，澄清社會大眾對它的誤解」，而這可以藉由對「牽亡歌陣」儀式意涵的正確瞭解來達成，因為研究者深信誤解起自於不瞭解，而在瞭解後自能澄清誤解。

伍、探討「牽亡歌陣」包含的社會觀以及其具備的社會功能

研究者第三點的研究動機是「發揚牽亡歌陣的社會功能」，所以直接探討「牽亡歌陣」所包含的社會觀有哪些？它可能具備哪些社會功能？是必須具備的研究目的，而且唯有透過探討「牽亡歌陣」的社會功能之後，才能談到「發揚」它的可行性。

陸、探討「牽亡歌陣」運用在喪家悲傷輔導層面上的可行性

在探討及瞭解「牽亡歌陣」所具有的社會功能之後，再進一步探討將其運用在喪家悲傷輔導的層面上，這或許可以為現代生死學指出一條實用且可行的發展及活用途徑。在《難以承受的告別——自殺者親友的哀傷旅程》一書中提到一段話：

儀式是解釋事件的意義、強化意義的方式。這非常有用，因為當意義清楚之後，

我們就會更舒坦 重要的是，要找出對自殺者親友有意義的典禮和儀式。

(Lukas & Seiden, 1997, pp.239-240)

雖然這段話是在談儀式對自殺者親友的有效功用，但是研究者相信這樣的功用同樣適用於一般的（非因親屬自殺）喪親者身上。「牽亡歌陣」既然是喪葬儀式的一環，研究者相信它應當也能發揮前述的功能，只要喪家能瞭解「牽亡歌陣」的意涵，必然能因此對其產生悲傷輔導的效果。

第三節 研究範圍界定

在正式著手研究之前，必須先針對什麼是「牽亡歌陣」及田野研究範圍做明確的界定，如此才能有利於研究的進行。

壹、「牽亡歌陣」與「牽亡魂」的區別

台灣民間所謂「牽亡」有兩種型式，一種是屬於巫（法）術招魂儀式的「牽亡魂」，一種是屬於喪葬儀式及民俗陣頭的「牽亡歌陣」（林茂賢，1999，p.145；2001a，p.114）。這兩者是有很大的不同的，但是現在一般民眾多混淆不清，因此，有必要加以界定、說明清楚。

「牽亡魂」是一種亡魂藉由附身於「靈媒」（乩姨）與陽世親人對話的巫（法）術儀式，目前民間仍有這種牽引亡魂的法壇。「牽亡魂」通常是因為陽世遺族思念亡故的親人，想要瞭解亡者的現況，或因家人身體不適、運途不順，而求助於已故親人的一種方式（林茂賢，1999，p.145；2001a，p.114）。所以，「牽亡魂」不是喪葬儀式之一，亦非本研究要研究的對象。

「牽亡歌陣」是一種由五至七人組成的民俗（喪葬）陣頭，現在通常用於喪葬儀式中，是用以超度亡魂的歌舞小戲（林茂賢，1999，p.145；陳瑞明，2002，pp.356-357；黃文博，2000b，pp.80-86），所以，現在的「牽亡歌陣」已屬於葬喪儀式的一環。「牽亡歌陣」正是本研究要研究的對象。

從上面引述的學者、專家的研究及敘述中，研究者發現「牽亡魂」與「牽亡歌陣」還有一個根本的差異，那就是「牽亡魂」這種巫（法）術的「受益對象」主要是亡者的親友，而「牽亡歌陣」這種喪葬儀式的「受益對象」則主要是亡者本身。這個根本的差異，我們不可不加以注意。

貳、本研究不做「牽亡歌陣」的音樂分析與探討

不可諱言的，「牽亡歌陣」的音樂性的確是特別引人注意，但是研究者基於下列三項因素，在本研究中不做「牽亡歌陣」的音樂分析與探討：

其一、研究者本身不通音律，又鑑於學習音律並非一年半載即可有具體成果，所以若要做「牽亡歌陣」的音樂分析與探討，勢必會遭遇到非常多的困難，因此本研究不得不捨棄音樂分析與探討的這一部份。

其二、由於本研究的重點在於做「牽亡歌陣儀式意涵之探討」，而研究者認為從「牽亡歌陣」的歌詞內容及儀式流程著手，較有發揮空間。但是若要從音樂的面向來探討儀式意涵的這個主題，恐怕發揮的空間較有限。

其三、若要同時以「牽亡歌陣」的歌詞內容、儀式流程以及「牽亡歌陣」的音樂性這三個元素來探討「牽亡歌陣」的儀式意涵，恐將使本研究顯得過於複雜，如此將不利於本研究深入探討的順利進行。

參、田野研究的範圍

「牽亡歌陣」目前多流行於濁水溪以南的雲林、嘉義、台南、高雄、屏東地區，而其中以台南縣的下營鄉及善化鎮兩地最多，可謂是「牽亡歌陣」的大本營（黃文博，1991b，p.89）。因為研究者相信做任何的民俗研究，都應該從該種民俗活動或儀式最活躍的地區著手研究起，如此才比較有可能一窺該種民俗活動或儀式的堂奧。因此，研究者計劃以台南地區的「牽亡歌陣」從業團體所進行的「牽亡歌陣」儀式為田野研究的對象，以企求能更真切的探討出「牽亡歌陣」的儀式意涵為何。

第四節 章節安排

本研究總共分爲七章撰寫。

第一章爲緒論，旨在說明本研究的研究動機、研究目的、研究範圍界定。

第二章爲「牽亡歌陣」的文獻回顧與探討，以現有文獻並就六項研究目的爲面向，探討「牽亡歌陣」的意義、起源、屬性、使用場合、流傳區域、目的、成員組成、使用道具、表演型態、儀式流程與內容、以及社會觀與社會功能，並且探討「牽亡歌陣」在傳統喪葬儀式及喪親者的悲傷輔導的這兩個較大範圍中的角色位置。

第三章爲研究方法，旨在說明本研究所採用的研究方法、研究工具、研究實施步驟，以及研究對象的選取方法和資料的信度與效度處理。

第四章爲台南地區「牽亡歌陣」之現況--溪北類型，這是研究者的田野研究結果之一，用以清楚呈現六甲「佳錚牽亡歌團」的儀式流程和內容、使用器具、以及對「牽亡歌陣」的種種見解。

第五章爲台南地區「牽亡歌陣」之現況--溪南類型，這是研究者的田野研究結果之二，用以清楚呈現善化「明山牽亡歌團」和安南區「復興牽亡歌團」的儀式流程和內容、使用器具、以及對「牽亡歌陣」的種種見解。

第六章爲台南地區「牽亡歌陣」呈現之問題與討論，旨在針對文獻研究、田野訪談、實地觀察等多方面資料進行交叉比對，除了歸納出各個方面都相同的資料外，並討論各方面資料互有差異的狀況。

第七章爲結論與建議，主要是呈現出本研究的結論，另外，尙針對「牽亡歌陣」專業從業人士提出研究者個人的建議，還有針對對「牽亡歌陣」此一議題有研究興趣者，提出研究者個人認爲後續可以努力的研究方向。

第二章 「牽亡歌陣」的文獻回顧與探討

本章主要是研究者依據本研究的六項研究目的所蒐集到的「牽亡歌陣」相關資料進行歸納整理，以做為進一步研究的基礎。由於「牽亡歌陣」是屬於台灣傳統喪葬禮俗的一環，所以本章第一節是針對台灣傳統喪葬儀式的流程做一個概略的介紹。

第二節到第六節則是將研究者目前所蒐集到關於「牽亡歌陣」的各類文獻，做一個通盤的歸納整理。第二節是針對研究者目前所蒐集到各篇關於「牽亡歌陣」的文獻，做一番簡單的概述；第三節說明「牽亡歌陣」的意義、起源、屬性、使用場合、流傳區域，以及在喪葬儀式中安排「牽亡歌陣」的目的；第四節說明「牽亡歌陣」的成員組成、使用道具，以及表演型態；第五節說明「牽亡歌陣」的儀式（法事）流程及內容；第六節則說明「牽亡歌陣」所包含的社會觀以及其具備的社會功能。在研究者進行「牽亡歌陣」的文獻蒐集過程中發現，現有與「牽亡歌陣」有關的研究及記錄資料真是少的可憐！可見「牽亡歌陣」的研究亟需著手進行，免得日後造成民俗文化研究及保存不及的遺憾。

第七節則針對目前幾種主要的悲傷輔導理論及文獻做概略的介紹，並且特別著眼於其中提及儀式或殯葬儀式對喪失親友者具備的悲傷輔導效果的部份做歸納整理。

第一節 台灣傳統喪葬儀式的流程

「牽亡歌陣」是台灣特有的喪葬儀式之一是無庸置疑的，因此我們在研究「牽亡歌陣」之前，應該要先了解台灣傳統喪葬禮儀的流程。但是，關於研究台灣傳統喪葬禮儀的文獻已相當豐富，不需研究者在此贅述，而且研究台灣傳統喪葬禮俗並不是本研究的範圍，故研究者僅以席汝楫（1984，pp.152-155）繪製的「民間喪葬禮俗模式」為依據，並參考鈴木清一郎（2000，pp.290-345）、徐福全（2003，pp.31-510）、范勝雄（1998，pp.15-35）的著作加以修改，將台灣傳統喪葬禮儀的流程製圖如下（圖 2-1-1、2-1-2、

2-1-3)，目的是為了清楚標示出「牽亡歌陣」在傳統喪葬禮儀的流程中的演出時間點。

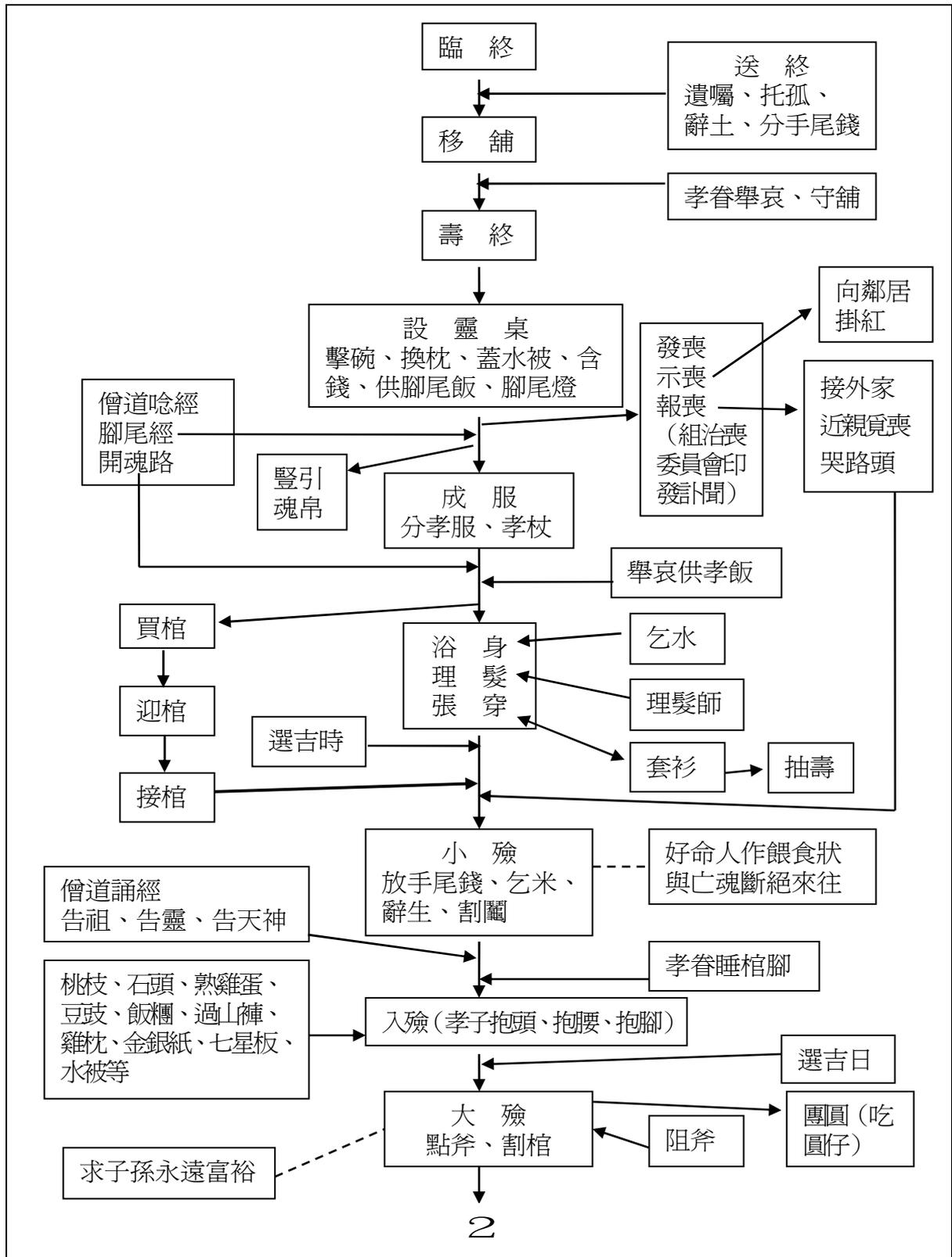


圖 2-1-1：台灣傳統喪葬禮儀流程一

參考修改：變遷社會中的喪葬禮俗 (pp.152-156)，席汝楫，1984

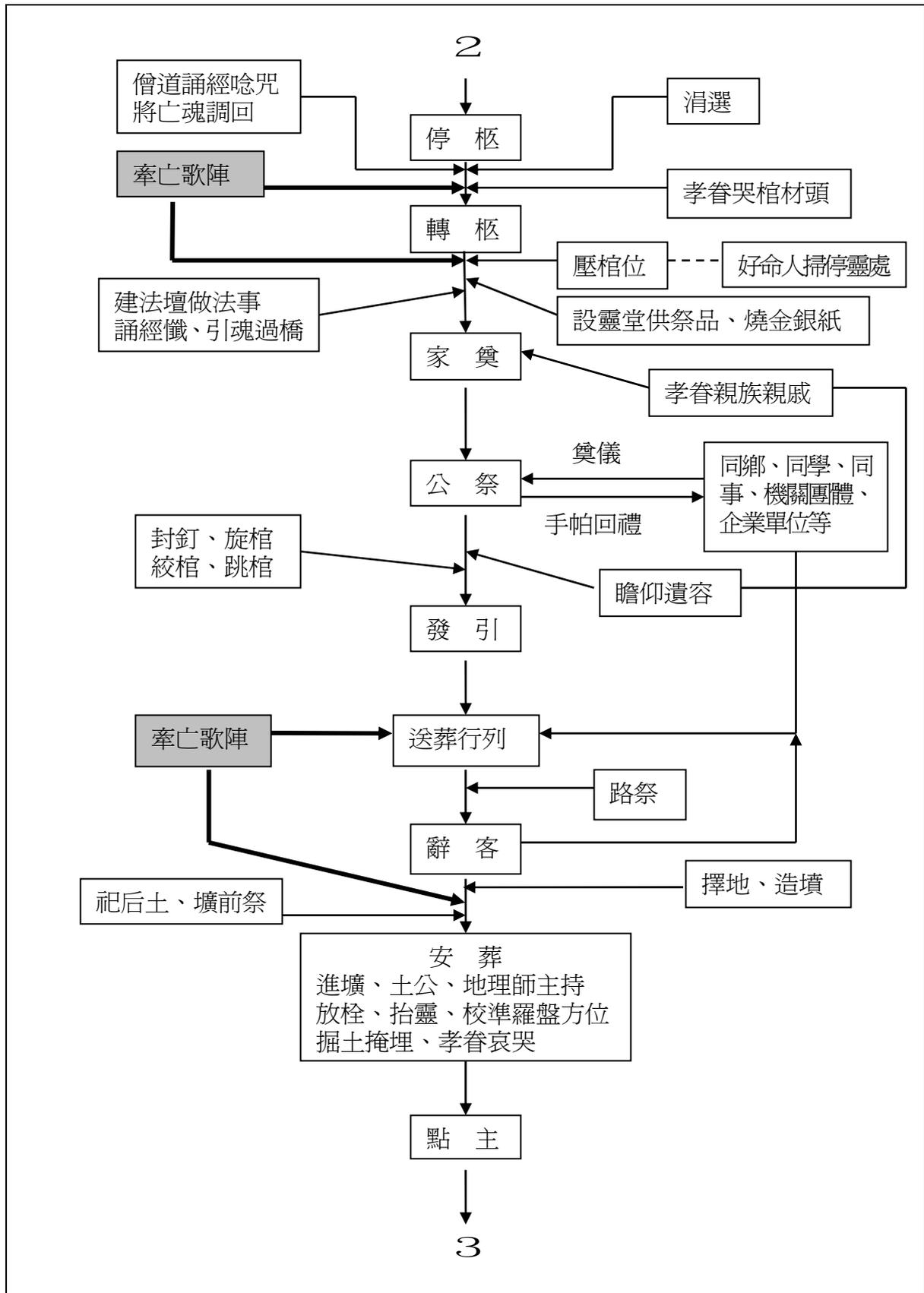


圖 2-1-2：台灣傳統喪葬禮儀流程二

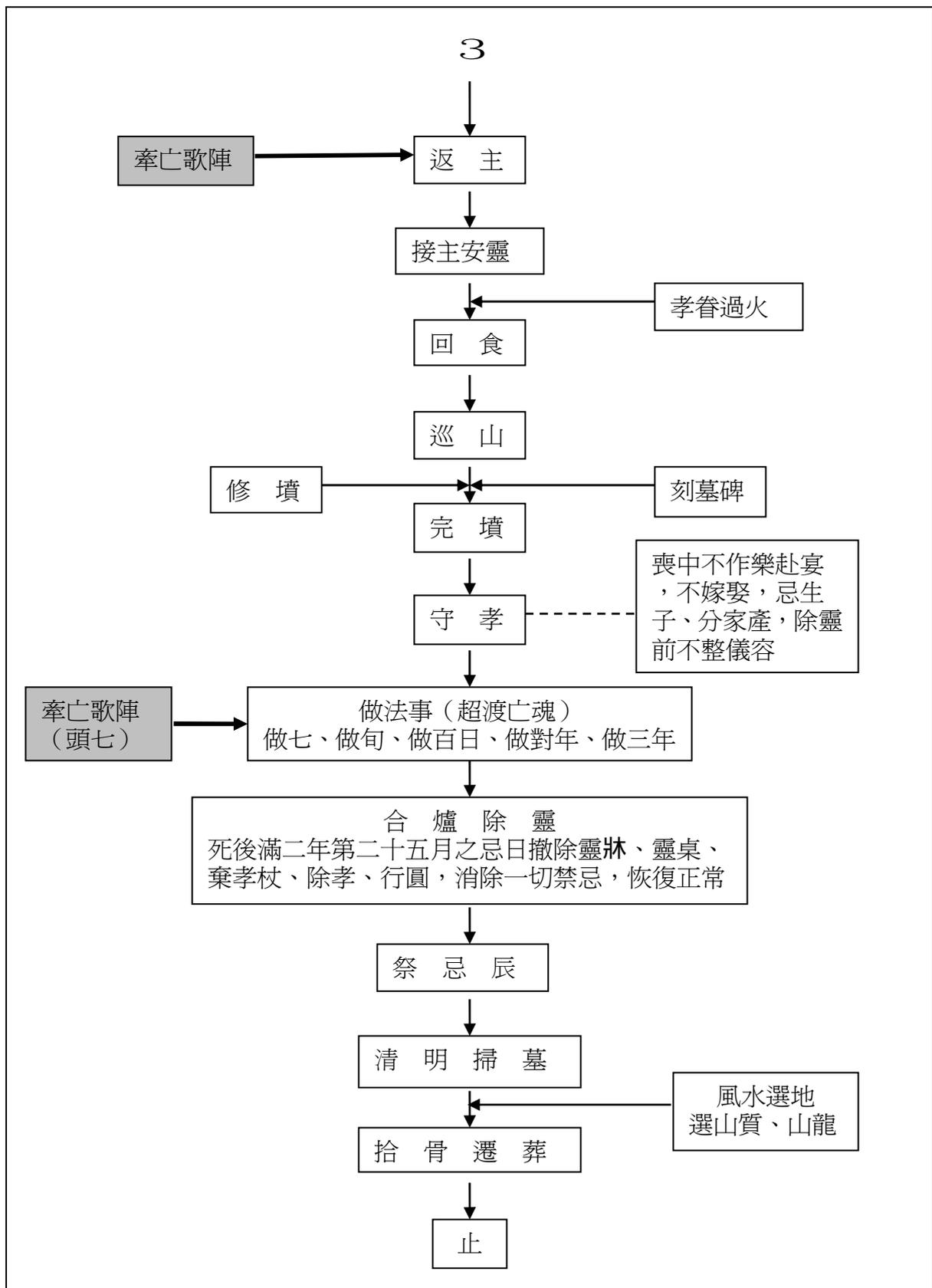


圖 2-1-3：台灣傳統喪葬禮儀流程三

第二節 相關文獻概述

研究者以滾雪球的方式陸續蒐集到關於「牽亡歌陣」的各類文獻共計十九篇，大概已經把台灣目前談論「牽亡歌陣」的重要文獻蒐集了差不多了（當然，應該還有相關的文獻未蒐集到）。但是這些文獻大部份是屬「簡介」性質的文章，對於「牽亡歌陣」的學術研究幫助有限。研究者依自己的認知，把這些文獻分為三類，分別概述各篇文獻的內容於下。

壹、學術文獻

研究者所謂的「學術文獻」是指該文獻依照一般學術文章的寫作方式所寫的，也就是文中的論述多有引註出處，並且有註明參考文獻者。

何穎怡在〈平安往渡西方——淺談牽亡歌陣意涵〉（1994，pp.28-38）一文中，以台北「牽亡歌陣」從業人員程春成所帶領的「台南日月一團」和「中美牽亡歌陣團」所演出的「牽亡歌陣」為研究對象，提出「牽亡歌陣」的儀式邏輯，並且整理出「程氏版牽亡歌陣」的儀式流程。

范揚坤在〈載歌載舞上西天——一次「牽亡陣」演出的田野報告〉（1994，pp.39-58）一文中，同樣是以程春成所帶領的「中美牽亡歌陣團」所演出的「牽亡歌陣」為研究對象，除了同樣整理出「程氏版牽亡歌陣」的儀式流程之外，特別對該團「牽亡歌陣」所使用的音樂著墨甚多。

林茂賢編撰的《福爾摩沙之美——臺灣傳統戲劇風華》（2000，pp.105-126）一書中的部份章節除了簡要彙整一些民俗學者發表過的「牽亡歌陣」的論述之外，還對「牽亡歌陣」的理論根據提出個人的見解。

林茂賢於2000年「兩岸小戲學術研討會」中發表的論文〈臺灣的牽亡歌陣〉（2001a，pp.113-131），內容堪稱嚴謹，對「牽亡歌陣」的儀式流程有較仔細的說明，另外也對「牽亡歌陣」的起源、音樂曲調提出個人的見解，特別值得注意的是他對「牽亡歌陣」所反

映的社會價值觀及其所具備的社會功能提出個人的分析、見解，這是在有關「牽亡歌陣」的文獻中所罕見的。

陳瑞明的碩士論文《台灣閩南語諺謠研究》(2002, pp.356-373) 中的部份章節，彙整了目前幾篇有關「牽亡歌陣」的重要文獻的內容，對「牽亡歌陣」有較仔細的介紹。

前述這五篇的學術文獻對於現階段「牽亡歌陣」的研究(與「牽亡歌陣」有關的研究及記錄資料不足的狀況下)，參考價值頗高。

貳、田野調查記錄

研究者所謂的「田野調查記錄」是指該文獻依照一般發表的田野調查記錄的寫作方式所寫的，也就是文中的論述多是作者自己的觀查或訪談的結果，並且對「牽亡歌陣」的歌詞有詳細或相當篇幅的記錄者。

蔡懋棠的〈牽亡歌和牽亡歌團〉(1978, pp.122-196) 一文可能是目前台灣最早被公開刊載出來關於「牽亡歌陣」的田野調查記錄。文中除了簡單論及什麼是牽亡歌團、請牽亡歌團的目的、牽亡歌團的可能來源，以及牽亡歌中的宗教觀念之外，最有價值的是文中完整記錄台北縣三重市「台南一團」牽亡歌團的兩種版本的牽亡歌詞，並且附上羅馬拼音，這為後進的民俗研究者提供了一個相當好的研究文本。

洪景星的〈漳泉民謠——牽亡歌〉(1980, pp.208-216) 一文指出全台灣牽亡歌皆由台南縣善化鎮傳佈出去，另外文中也記錄了一段「牽亡歌」的對白及唱詞，不過很可惜的是，這一段對白及唱詞是屬於儀式開始之前的插科打諢的橋段，對於「牽亡歌陣」儀式內涵之探討幫助很有限。

在台灣目前以黃文博寫過最多關於「牽亡歌陣」的文章，他在《台灣人的生死學》(本書是其1992年出版的《台灣冥魂傳奇》的改版) 一書中的〈迎歸極樂國——牽亡歌陣的法事小戲〉(2000b, pp.80-117) 這一節，詳細整理他田野調查台南地區「牽亡歌陣」的資料，對於「牽亡歌陣」的起源、使用道具、成員、表演型態、法事(儀式)流程及內容都有論述，並且還記錄了台南縣下營鄉「勝音牽亡歌陣」某次法事(儀式)的

「牽亡歌陣」口白及歌詞，這亦為後進的民俗研究者提供了一個相當好的研究文本。另外，黃文博在《台灣風土傳奇》（1989，pp.27-41）的部份章節詳細記錄一次「牽亡歌陣」的口白實錄，但是經研究者依據文中的照片及內容與《台灣人的生死學》中的內容比對之後，可以肯定是同一場法事（儀式）的記錄，因此後面的文獻回顧部份將只採用《台灣人的生死學》的內容。

陳丁林在《南瀛藝陣誌》一書中的〈西方路上送亡魂——將軍西湖二團牽亡歌陣〉（1997，pp.330-349）這一節，詳細整理他對台南縣將軍鄉西和村由洪唐順主持的「西湖二團牽亡歌陣」的田野調查資料，文中除了對「牽亡歌陣」的組織、道具、表演有介紹之外，特別是對於整個儀式（法事）流程寫得相當仔細且清楚，這同樣為後進的民俗研究者提供了一個相當好的研究文本。

參、簡介文章

研究者所謂的「簡介文章」是指不包括在前述兩類型文獻中的其它文獻。這些文獻都是篇幅很小，而且文中的論述幾乎都沒有引註出處，所以只能算是在簡介「牽亡歌陣」。不過在目前與「牽亡歌陣」有關的研究及記錄資料不足的狀況下，這類型的文章仍是有價值的。這類型的文章依其內容又可分為兩種：一種是簡介「牽亡歌陣」的文章，如黃文博在《台灣民間信仰見聞錄》（1988）第 98 至 103 頁、《跟著香陣走——台灣藝陣傳奇續卷》（1991b）第 88 至 89 頁、《台灣民間藝陣》（2000a）第 290 至 292 頁所寫的內容，林茂賢在《台灣民俗記事》（1999）第 145 至 147 頁、《臺灣傳統戲曲》（2001b）第 139 至 142 頁所寫的內容，蔡文婷的〈人生的最後一場戲——牽亡陣〉（1994a，pp.104-111）及〈牽亡陣本事〉（1994b，pp.112-114）這兩篇文章所寫的內容，以及簡上仁在〈台灣的歌舞小戲——車鼓、駛犁、牽亡〉（1983，pp.190-196）一文所寫的內容即是。另一種是介紹某個牽亡歌團或某些從業人員的執業經歷的文章，如古秀如所寫的〈走過牽亡歲月——側記程氏家族牽亡歌陣〉（1994，pp.59-61）的內容即是。

第三節 「牽亡歌陣」的意義、起源、屬性、使用場合、 流傳區域、目的

壹、「牽亡歌陣」的意義

所謂「牽亡歌陣」的意義是指「牽亡歌陣」之所以會存在的意義，研究者相信任何儀式、禮俗的存在必然有其意義，只是我們瞭解與否罷了。至於「牽亡歌陣」之所以會存在的意義是什麼呢？林茂賢提出個人的見解：

臺灣人的觀念，人死後還有另外一個世界，也就是一般人所說的陰間和極樂世界。當一個人剛死亡時，由陽間過渡到陰間的過程，必須有人指引帶領，才能順利到達極樂世界。而這位帶領者通常是法師，配合法師的儀式把前往陰間路途中的種種，用歌舞的表演形式呈現出來，這種演出形式就稱為牽亡歌陣。（林茂賢，2001b，p.139）

何穎怡引用劉枝萬的觀點來解釋「牽亡歌陣」的儀式邏輯——劉枝萬認為台灣的喪葬儀式表現了複雜的心理機轉，遺族一方面要表現哀淒不捨亡者的（孝）心，也希望亡者能順利轉化為「祖先」以保佑遺族，另一方面又怕亡者眷戀人世，為遺族招來麻煩，所以有許多「制煞」的儀式，基於這種複雜的心理，遂產生三種實際的作法：

- 一、在喪禮中敲弄吵雜，因為台灣人深信「騷音辟煞」。
- 二、要娛樂亡者，使其心滿意足。
- 三、要買通亡者前往陰間路途中的把關小鬼，讓亡者順利到達陰間。

何穎怡認為「牽亡歌陣」的儀式就是在這些邏輯下運作的（何穎怡，1994，p.29）。研究者認為她所謂的儀式邏輯也可以說是一種存在的意義，因為符合這些邏輯「牽亡歌陣」才有其存在的價值，不是嗎？

綜合前面兩種觀點，我們可以知道「牽亡歌陣」的存在是基於兩點原因：

- 一、台灣人相信亡魂去陰間必須有人引導的靈魂觀。
- 二、台灣人對亡魂既不捨又害怕的複雜心理。

所以，「牽亡歌陣」可以說是在這兩點原因的交互作用之下產生的，它也因為能滿足這兩點原因的需求，而使其具備了存在的意義與價值。

貳、「牽亡歌陣」的起源

一、「牽亡歌陣」出現的時間

「牽亡歌陣」是從什麼時候就存在的呢？有三種不同的說法：

- (一) 據美國學人穆海飛 (Harvey Molé) 在台南市作田野調查時 (民國六十年前後)，聽一老人說牽亡歌團是由福建傳來的，大約有兩百多年了 (蔡懋棠，1978，p.124)。
- (二) 台灣在日治時期，「牽亡歌陣」開始出現 (黃文博，2000b，pp.81-82)。
- (三) 二次世界大戰之後才產生的 (黃文博，2000b，p.82)。

上述這三種說法都是學者在做田野調查時訪談所得的資料，是否確實？研究者認為仍有需要進一步研究查證，不過這個問題與本研究的主題關係不大，故本研究並不會在這個問題上做積極的研究查證。

二、「牽亡歌陣」的淵源

關於「牽亡歌陣」的起源有三種說法：外來說、土產說、外來加土產說。

- (一) 外來說：據黃文博的田野調查——「牽亡歌陣」是早年隨大陸泉州及漳州移民而傳入臺灣的，傳播者是台南縣善化鎮的河洛人士王鬧錫，後傳王大粒、吳戇等人 (黃文博，1991b，p.88；2000a，p.290；2000b，p.81)。
- (二) 土產說：黃文博認為「牽亡歌陣」是由歌仔戲蛻變而來，尤其是歌仔戲式微之後，一些戲伶為求三餐溫飽，紛紛轉行與「紅頭仔」結合，成立「牽亡歌陣」 (黃文博，1991b，p.88；2000a，p.290；2000b，p.81)。但林茂賢以台灣的歌仔戲沒有類似「牽亡歌陣」的劇目及曲調為由，質疑這項說法 (林茂賢，

2001a, pp.115-116)。

(三) 外來加土產說：林茂賢歸納前述兩種說法，他認為——

臺灣的牽亡歌陣，可能是根據福建所盛行的「落陰歌謠」、「尪姨歌」等內容為主幹，流傳到臺灣之後再融合「十殿閻君」的說唱藝術，和民間信仰「十殿閻羅圖」內容，發展為臺灣特有的「牽亡歌陣」。(林茂賢，2001a, p.116)

綜觀上述三種說法，研究者認為這充分顯示出民俗儀式的傳播與發展的複雜性與多變性，「牽亡歌陣」的形成亦是如此，因此它必定是融合了多項元素才形成的，不太可能是來自單一源頭。至於它到底是怎麼形成的呢？的確仍值得做進一步的研究。

參、「牽亡歌陣」的屬性

現在的研究學者幾乎都是把「牽亡歌陣」歸屬於台灣民俗中「陣頭式」的「歌舞小戲」之一，與福佬系的車鼓陣、牛犁陣及客家系的採茶歌是同一類屬(林茂賢，2000, pp.105-106、115；陳瑞明，2002, pp.356-357、373；簡上仁，1983, pp.190-194)。

民俗陣頭是廟會節慶遊行隊伍或送葬隊伍中經常見到的藝陣，它可以概略分為「文陣」和「武陣」，「歌舞小戲」是屬於「文陣」，例如車鼓弄(陣)、牛犁陣、牽亡歌陣等(林茂賢，2001b, p.123；黃文博，2000b, 80)。

所謂「小戲」或「歌舞小戲」就是角色簡單、載歌載舞並具故事情節(大多簡單而不完整)，而表演的形式尚未脫離鄉土歌舞，且通常是以「落地掃」的方式演出的小型戲劇(林茂賢，2000, pp.24-25；2001, p.122；曾永義，1997, p.17)。所謂的「落地掃」是指表演時沒有固定的舞台，只是臨時清掃出一塊空地就進行表演的方式(林茂賢，2001b, p.48；曾永義，1997, p.17)。

「牽亡歌陣」的演出具有簡單的劇情，亦有四位成員的角色扮演、身段、曲調演唱，並且也以「落地掃」的方式表演（陳瑞明，2002，p.357），符合前述「小戲」或「歌舞小戲」的定義，所以研究者認為，把「牽亡歌陣」歸屬於台灣民俗中「陣頭式」的「歌舞小戲」之一是適當的作法。因此，本研究不再對「牽亡歌陣」的屬性作進一步的探討。

肆、「牽亡歌陣」的使用場合

「牽亡歌陣」可能出現的場合有下列三種：

- 一、喪葬場合：就研究者所蒐集的各類文獻，幾乎都是把「牽亡歌陣」定位為一種使用在喪葬場合的陣頭或歌舞小戲，可見它最常被用使在喪葬場合中。
- 二、廟會慶典：陳丁林田野訪談「西湖二團牽亡歌陣」的洪唐順，他說早期的「牽亡歌陣」並非專門用於喪事，在一些神明慶典中也有「牽亡歌陣」的表演，他的「牽亡歌陣」就曾參加過北港進香團（陳丁林，1997，p.332）；陳瑞明引述簡上仁的說法——「牽亡歌陣」古時在迎神賽會或七月普渡時編入大陣頭，參加競技（陳瑞明，2002，p.357）。
- 三、娶妻前一晚：林茂賢引述台南「牽亡歌陣」資深藝人蘇瑞林的說法說——

牽亡歌陣原本是應用在娶新娘前一天晚上「拜地府」的場合，由牽亡歌陣引魂讓道士得以下地府祭拜，因此演出目的與現在大異其徑（林茂賢，2001a，p.117）

綜上所述，我們可以知道「牽亡歌陣」可以使用在喪葬、廟會慶典、娶新娘前一天晚上「拜地府」的場合。不過林茂賢提出現今台灣各地的婚俗並沒有牽亡魂拜地府的儀式，似乎有些質疑「牽亡歌陣」能使於上述最後一種場合的說法（林茂賢），而研究者亦對於這種說法感到懷疑，認為有必要進一步加以研究查證。

伍、「牽亡歌陣」的流傳區域

就目前所有關於「牽亡歌陣」的文獻都提及往昔「牽亡歌陣」盛行於台灣中南部，洪景星認為全台灣的「牽亡歌」皆出自善化（洪景星，1980，p.208），黃文博則直接指出目前「牽亡歌陣」流行於濁水溪以南的地區，包括：雲林縣褒忠、東勢、土庫、四湖、口湖，嘉義縣朴子，台南縣柳營、下營、麻豆、西港、善化，台南市鯤鯓，高雄縣阿蓮、彌陀，高雄市草衙，以及屏東有零星分佈。其中以台南縣下營和善化兩地最多，可以說是「牽亡歌陣」的大本營（黃文博，1991b，p.89；2000a，pp.290-291；2000b，p.82）。

事實上，台灣北部亦有牽亡歌團的存在，例如蔡懋棠、何穎怡、范揚坤、古秀如所觀察訪談的「牽亡歌陣」都是台北地區的團體，不過他們所訪談的團體原本都是來自於南部（古秀如，1994，pp.59-61；何穎怡，1994，pp.28-38；范揚坤，1994，pp.39-58；蔡懋棠，1978，pp.122-196）。所以，蔡文婷指出北部的「牽亡歌陣」和南部大多有同門或親戚關係存在（蔡文婷，1994b，p.113）。

綜上所述，我們至少可以肯定一件事情，那就是「牽亡歌陣」的確是在台灣中、南部較盛行，至於是否一定是由台南縣善化鎮發源傳播出去的，截至目前為止似乎尚未有學者提出決定性的證據。不過「牽亡歌陣」的流傳區域有多廣，對於探討其儀式意涵的影響似乎很小，所以本研究並不對此一問題做進一步的研究。

陸、在喪葬儀式中安排「牽亡歌陣」的目的

「牽亡歌陣」通常是由亡者的已出嫁的女兒（有時亦由兒子）聘請，演出的最主要目的乃是希望藉由諸神佛的保護，在法師及娘媽的導引之下，讓死者亡魂能順利通過陰司地府，順利往生西方極樂世界。因此，「牽亡歌陣」的表演是兼具表演藝術及喪葬科儀的雙重功能，而且儀式的意義遠超過它的藝術功能（林茂賢，1999，p.145；2001a，p.116；黃文博，1988，p.98；1991b，p.88；2000a，p.290；2000b，pp.80-81；蔡懋棠，1978，p.122）。

另外，依其演出的時機不同，又各有其不同的目的。但是在喪禮的何時安排「牽亡

歌陣」的演出呢？主要有四種不同說法：

- 一、喪禮中有六個時機要安排「牽亡歌陣」：頭七、出殯的前一晚、出殯當日的遷棺前後、出殯途中、下葬前、返回途中（蔡文婷，1994b，p.113）。
- 二、喪禮中有五個時機要安排「牽亡歌陣」，除了頭七沒有之外，其餘時機與前一種說法相同（黃文博，1991b，p.88；2000a，p.290；2000b，pp.80-81）。
- 三、喪禮中有三個時機要安排「牽亡歌陣」：出殯的前一晚、出殯當日、入穴（壙）前（何穎怡，1994，p.28；范揚坤，1994，p.53）。
- 四、喪禮中有二個時機要安排「牽亡歌陣」：出殯的前一晚、出殯當日（林茂賢，2001a，p.116）。

綜觀這四種說法來看，第三、四種說法中的出殯當日其實是合併前兩種說法的出殯當日的遷棺前後及出殯途中，所以至少有三個時機是這四種說法一致的。綜合六個演出時機的目的如下：

- 一、頭七，目的是告訴亡魂已經死亡的事實（蔡文婷，1994a，p.106）。
- 二、出殯前日傍晚或出殯當天一大早，目的是超拔與勸亡（何穎怡；林茂賢；黃文博）。
- 三、出殯當天遷棺前後，目的是「引魂出山」（何穎怡；林茂賢；黃文博）。
- 四、出殯途中，目的是替亡魂開路關（何穎怡；林茂賢；黃文博）。
- 五、下葬（入壙）前，目的是「帶魂上仙山」（黃文博），或是打城救贖並引魂回本壇（何穎怡）。
- 六、返回途中，目的在引渡亡魂回家（三魂七魄的一魂會附在「神主牌」上，所以要引魂回家）（黃文博）。

綜上所述，差異最大的是在下葬（入壙）前的目的，黃文博田野調查的是中、南部的版本，應該是屬於較「原始」的版本，而何穎怡田野調查的是台北程春成改變過的版本，她也在自己的文章特別提出「絕不能把它當做牽亡舞原型視之」（何穎怡，1994，p.29）。因為本研究的田野範圍是台南地區，所以研究者在進行後續研究時會以黃文博的看法為基礎，不過研究者仍會對其看法加以研究驗證，以求嚴謹。

第四節 「牽亡歌陣」的成員組成、使用道具、表演型態

壹、「牽亡歌陣」的成員組成、職掌及服裝

「牽亡歌陣」一團通常是五至七位成員，但是成員的名稱、職掌及服裝為何，文獻上的記載差異很大，而且中南部與北部之間也有明顯的差異，現在就將五種不同的成員組成的名稱與職掌分述如下：

一、第一種組成型式

這種組成型式也是目前最多文獻所記載的，組成的成員五位或六位（如圖 2-4-1），以下的名稱、職掌及服裝是整理自簡上仁（1983，p.194）、黃文博（1991b，p.89；2000a，pp.291-292；2000b，pp.84-86）、蔡文婷（1994a，pp.105-110；1994b，p.113）、林茂賢（1999，p.147；2001a，pp.117-118）、陳丁林（1997，pp.333-334）、陳瑞明（2002，pp.359-360）等人的著作：

- （一）法師：稱「三壇法師」，自稱「三清道祖門下」，俗稱「紅頭仔」或「法官」或「紅頭師公」，是「牽亡歌陣」的靈魂人物，帶領唸、唱，指揮全場，掌握整個法事（儀式）流程的進行。穿便服，頭繫紅巾戴法冠（或稱「法眉」、「額眉」、「額帽」），腰綁一條法事專用的圍裙，稱之為「旗裙掩肚」，打赤腳，左手拿龍角，右手持帝鐘，爾偶會拍幾下奉旨，演出時站在「歌棚仔」的後方（面向靈堂的方向）。
- （二）老婆：也叫「娘媽」，即「陰陽壇娘媽」，亦有稱「大嫂」，是帶領亡魂過關往西方的角色，也代表人生的老年階段。上身穿黑色或藍色對襟古衫，下身是上裙下長褲，演出時站在法師的右方。唸口白時敲打烏鑼，歌唱時則左手拿絲巾，右手持羽扇。
- （三）倒退：也叫「尪姨」，或稱「紅姨」、「紅姨婆」，扮演陰司路上開路引路的角色，表演時位於法師的對面，由於必須面對著法師，因此表演時是倒退著走路，所以就叫做「倒退」，也代表人生的中年階段。上身穿青色對襟古裝，

頸繫紅披，下身是上裙下長褲。演出時雙手拿「黃金古仔錢」（黃色冥紙），不時焚燒，表示向沿途小鬼買路。同時她也是「引船渡過揚州江」和「靈前奠酒哭亡魂」的表演者。

（四）小旦：或稱「秀娘」，扮演隨從的角色，但有人認為是扮演亡者的配偶。也代表人生的青年階段。上身穿白色對襟古衫，下身是上裙下長褲，表演時站在法師的左方。唸口白時敲打木魚，歌唱時則左手拿腰巾，右手持彩扇。

（五）樂師：負責全場的音樂伴奏。若有兩位時，則以彈三弦和拉胡琴或彈月琴為伴奏；若只有一位時，則只彈三弦。通常只有一位，以節省人事費用。



二、第二種組成型式

此種組成型式目前僅見於蔡懋棠的田野記錄中（1978，pp.130-132），成員有六位；在何穎怡（1994，p.38）的文章中，有提及蔡懋棠的田野記錄，並有繪圖及程春成（中美牽亡歌陣團）的補充說明，另外她也說蔡懋棠的田野記錄之服裝是屬於「古制」。其成員名稱、職掌及服裝概述於下：

（一）紅頭：是扮演陰間軍隊的司令官（武將），指揮神兵神將驅鬼。頭戴紅巾，再戴鋼盔（如圖 2-4-2），腰圍白巾（代表戰甲），左手拿小鈴，右手拿靈角。

(二) 紅姨：是擔任帶亡魂的先驅人角色，兩手拿冥紙，向沿途小鬼買路。頭戴網紗，網紗上插三支香，其中兩根向外折成半個簡寫的壽字；頭上另戴壽字帶（額頭中央有一個簡寫的壽字），兩頰近顴骨處畫卍字，旁邊各畫一團紅圈（如圖 2-4-3）。

(三) 苦旦：是扮演帶領亡靈的娘子，亦是牽亡歌的主唱者。（如圖 2-4-5）

(四) 阿婆：是扮演渡船人的角色。（如圖 2-4-4）

(五) 樂師：有兩人，一人彈月琴，一人拉大廣弦，除了負責全場的音樂之外，也參與唸口白（勸亡辭）。



←圖 2-4-2：
早期的紅頭
法師。



→圖 2-4-3：
早期的倒退
（紅姨）。



圖 2-4-4：早期的老婆（阿婆）。



圖 2-4-5：早期的小旦
（苦旦）。

資料來源：平安往渡西方——淺談牽亡歌陣意涵（p.38），何穎怡，1994。

三、第三種組成型式

此種組成型式目前僅見於洪景星的文章中（1980，pp.208-216），成員有五位，因為文中只提及成員名稱，未提及成員職掌，因此研究者只能依文中所記錄的口白、唱詞判斷職掌，敘述於下：

- （一）秀娘：扮演亡者的配偶（妻子）。
- （二）大嫂：扮演秀娘的鄰居，帶領秀娘去找紅姨。
- （三）粒官及暢官（一人兼飾兩角）：掌職不明。
- （四）憨子（傻瓜）：扮演紅姨的兒子，是插科打諢的角色。
- （五）紅姨（娘媽）：負責牽引亡魂。

四、第四種組成型式

此種組成型式目前僅見於黃文博的《台灣民間信仰見聞錄》（1988，pp.99-100）一書中，成員五至七位，其成員名稱及職掌敘述於下：

- （一）法師：男性，職掌與第一種組成型式的法師相同。
- （二）小生：女性，職掌與第一種組成型式的「小旦」相同，但是站的位置卻相反，是站在歌陣的右方。
- （三）小旦：女性，職掌與第一種組成型式的「倒退」（即「炆姨」）相同，亦同相是站在歌陣的前方。
- （四）姑婆：女性，一說是「紅姨」或「炆姨」，扮演陰陽壇娘媽的角色，著黑色或藍色服裝，站在歌陣的左方，演出時一直和法師對答、輪唱，同時也配合劇情敲打烏鑼或揚手巾、翻紅扇。
- （五）伴奏：一至三位，負責全場的音樂伴奏，以三弦等傳統樂器伴奏。

五、第五種組成型式

此種組成型式目前常見於北部，成員有六位，在文獻上記錄的都是在台北由程春成帶領的「中美牽亡歌陣團」，成員名稱及職掌與前述四種組成差異很大，主要是因為程春成改變「牽亡歌陣」的內容和演出型態的關係，所以何穎怡強調「絕不能把它當做牽亡舞原型視之」（何穎怡，1994，p.29）。以下的名稱和職掌是整理自何穎怡（1994，

pp.29-31)、范揚坤(1994, pp.39-41)、蔡文婷(1994b, p.113)等人的著作：

- (一) 三壇法師：男性，除了與前述第一種及第四種組成型式的「法師」相同職掌之外，又兼乩童的角色，代表神靈說話。
- (二) 領唱：女性，一人兼飾兩角，即第一種組成型式的「娘媽」(或稱「老婆」)和「倒退」的角色，包辦了「牽亡歌」大部分的唸、唱。
- (三) 前場(弄鏡)：女性，有三個人，沒有個別的角色名稱，負責在靈位前表演舞蹈、弄鏡特技、手拿敲仔(四塊竹片，兩片一組)或小木魚和小手鑼敲打，有時則扮演儀式指導者，帶領遺族燒香、奉酒、獻供。
- (四) 樂師：男性，除了以三弦負責全場音樂伴奏之外，還參與「牽亡歌」的唸、唱，有時甚至取代三壇法師的角色，能夠自陰間調魂。

綜觀上述五種「牽亡歌陣」的成員組成和職掌，我們應該不難了解不僅各個團體之間有差異，而中南部與北部之間的差異似乎更大。但是中南部似乎仍比較能保有「原味」，「牽亡歌陣」成員的角色仍舊十分鮮明，仍舊具備「歌舞小戲」的型態；而北部的「牽亡歌陣」則重視「弄鏡特技」，除了成員角色較模糊之外，「歌舞小戲」的型態亦大失，究其因可能真如一些學者所言——為求在市場上生存，不得不如此改變(范揚坤，1994, pp.55-56；蔡文婷，1994b, p.113)！因為本研究是以台南地區為田野調查的範圍，所以本研究不對北部「牽亡歌陣」的成員組成及職掌作進一步的研究和探討。但是，台南地區的團體之間的差異則是本研究田野調查的重點之一。

貳、「牽亡歌陣」的使用道具

「牽亡歌陣」所用的道具可分為「歌棚仔」(如圖 2-4-1)、法器(如圖 2-4-6)、手物和樂器四類，簡述如下：

- 一、歌棚仔：又稱「歌亭」，是「牽亡歌陣」的主道具，是上下兩層的四角亭造型，屋頂作燕尾式的。上層存放法器，四周用「孝思堂」、「陰陽相會」、「迎歸樂國」、「接引西方」之類的佳句聯對裝飾；下層安置擴音設備，用布簾遮蓋。(陳丁林，1997，

pp.334-335；黃文博，1988，p.99；2000b，pp.82-83）

二、法器有五種，號稱「五寶」。名稱及功用分述如下：（陳丁林，1997，pp.335-336；黃文博，1988，p.99；2000b，pp.83-84）

- （一）「龍角」又稱號角、角鼓或角笛，一般使用牛角製成，也有錫製的（如圖 2-4-6），有降神驅鬼的作用，亦可當樂器吹奏，由法師使用。
- （二）「帝鐘」亦稱法鐘、法鈴、三清鈴或師公鉸仔，銅製鐘身，內懸金屬鈴舌，柄上有三叉成山字形（如圖 2-4-6），具有降神驅鬼的法力，也兼作打拍子之用，由法師使用。
- （三）「奉旨」也叫淨板、方子、封旨或封止，形似驚堂木（如圖 2-4-6），置於「歌棚仔」的上層，由法師使用，配合「牽亡歌陣」的情節，時而拍擊，用以嚇退妖魔鬼怪。
- （四）「烏鑼」亦叫單音或小鑼，是以繫繩吊於木把鐵環框上的圓形小銅鑼，以彎頭小錘敲擊（如圖 2-4-6），係通神法器，兼作打拍子的節奏樂器，由老婆（娘媽）使用，特別是用於法師唸口白時。
- （五）「木魚」又名木鼓，是一種中空的魚形打擊樂器（如圖 2-4-6），亦是通神的法器，由小旦使用，亦用於法師唸口白時。



三、手物：是指表演者手中所拿的道具或裝飾物，包括有老婆左手拿的四串巾（絲巾）、右手拿的羽扇；小旦左手拿的腰巾（繫於腰間）、右手拿的彩扇；倒退拿的「黃金古仔錢」（黃文博，2000b，p.84）。

四、樂器：為樂師所使用的三弦、二弦、大廣弦、胡琴或月琴等之類的傳統樂器。如果僅有一位樂師時，多半是用三弦。（陳瑞明，2002，p.360；黃文博，2000b，p.84）

參、「牽亡歌陣」的表演型態

依目前所蒐集到的文獻，研究者將「牽亡歌陣」的表演型態分為中南部及台北程氏兩類，分述如下：

一、中南部類型（林茂賢，2000，p.115；2001a，p.118；2001b，p.142；陳丁林，1997，p.337；陳瑞明，2002，p.361；黃文博，1988，pp.100-101；2000a，pp.291-292；2000b，pp.86-88）

中南部的表演型態似乎仍比較能保有「原味」，有下列六項特色：

- (一) 整個「牽亡歌陣」的表演過程，法師、倒退、老婆、小旦四位表演者站在固定的位置（如圖 2-4-7）。也就是法師站在「歌棚仔」後面，並且隔著「歌棚仔」面向靈堂；倒退隔著「歌棚仔」面對法師而背向靈堂；老婆站在法師的右邊；小旦站在法師的左邊。
- (二) 由法師主導唸（口白）、唱的工作，但是不舞，法師還得配合劇情發展吹龍角、搖帝鐘、拍奉旨。
- (三) 倒退、老婆、小旦隨著劇情配合法師做對答、輪唱或齊唱，口白時敲打各人的法器，但不跳舞，唱歌時則舞動各人的手物，搖擺身體，載歌載舞。
- (四) 「牽亡歌陣」的表演，在唸、唱部份，係以口白方式描述情節之發展為主，再以歌唱作為充補口白之不足。
- (五) 不論是口白或歌詞都是以口語化而押有韻腳的「七字歌仔」（即「白字歌仔」或「四句聯仔」）為主。
- (六) 倒退、老婆、小旦的舞步相同且簡單，只有前後左右移動位置，舞步只是墊步、踏步、雙膝旋轉並扭動腰和臀部，雙肩作圓形舞動，而雙手不停揮舞手物，如此不斷重複而已。

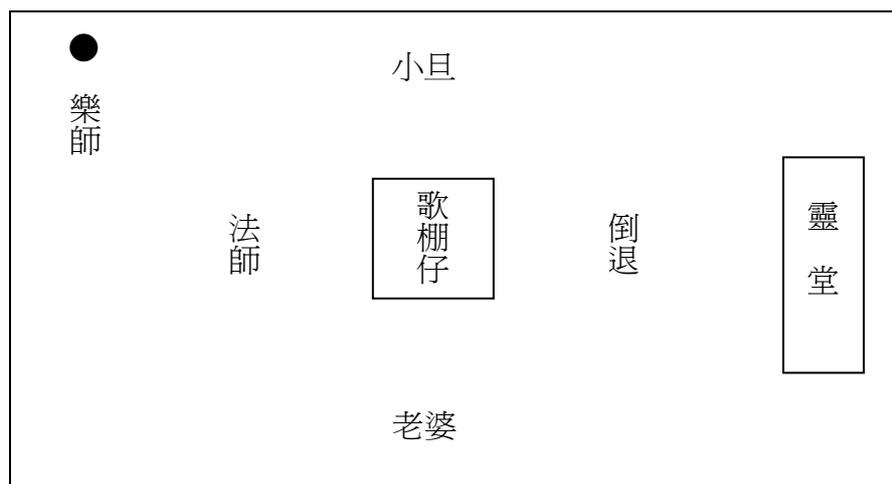


圖 2-4-7：中南部「牽亡歌陣」團員位置圖
資料來源：台灣民間藝陣（p.291），黃文博，2000a。

二、台北程氏類型（何穎怡，1994，pp.28-38；范揚坤，1994，pp.39-58；蔡文婷，1994b，

p.113)

此類表演型態主要是由台北「中美牽亡歌陣團」團主程春成所改變發展出來的，與中南部的表演型態有明顯的差異，有下列七項特色：

- (一) 整個「牽亡歌陣」的表演過程，原則上三壇法師、領唱、前場這五位表演者站在固定的位置（如圖 2-4-8）。也就是法師站在「歌棚仔」後面，並且隔著「歌棚仔」面向靈堂；領唱站在法師的右邊；三位前場站在靈堂前面。
- (二) 由三壇法師主導唸（口白）、唱的工作，但是不舞，法師還得配合劇情發展吹龍角、搖帝鐘、拍奉旨，或者走位到靈堂前（前場）。
- (三) 有時是由樂師主導整個流程，所以他除了負責全場音樂伴奏之外，還參與「牽亡歌」的唸、唱，有時甚至取代三壇法師的角色，能夠自陰間調魂。
- (四) 「牽亡歌陣」的表演，在唸、唱部份，係以口白方式描述情節之發展為主，再以歌唱作為充補口白之不足。
- (五) 不論是口白或歌詞都是以口語化而押有韻腳的「七字歌仔」（即「白字歌仔」或「四句聯仔」）為主。
- (六) 「牽亡歌」大部分的唸、唱就由領唱包辦了。
- (七) 三位前場除了唱〈三香爐〉之外，幾乎沒有唸、唱的工作，主要是負責在靈堂前「弄鏡」、耍特技，或擔任儀式指導者，帶領遺族燒香、奉酒、獻供。所以這三位的動作花俏、走位變化最多。

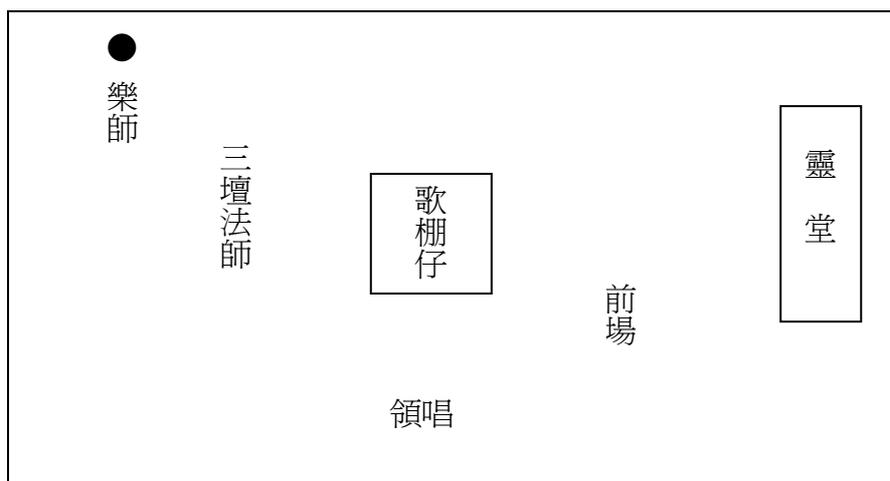


圖 2-4-8：「台北程氏牽亡歌陣」團員位置圖

參考修改：平安往渡西方——淺談牽亡歌陣意涵（pp.30-31），何穎怡，1994。

第五節 「牽亡歌陣」的儀式（法事）流程及內容

由於「牽亡歌陣」的儀式流程（法事）及內容，常因法師的不同而有差異，所以幾乎找不到完全相同的兩團。儘管如此，但萬法不離其宗，表演的程序和內容還是有一定的規矩可循的。而一般在出殯前日傍晚或出殯當天一大早的那一場表演最完整，必須從頭到尾表演一遍，全程約需二小時左右，其餘時機的演出則較簡省（陳瑞明，2002，p.362；黃文博，2000b，p.88）。

另外，中南部的「牽亡歌陣」儀式流程與「台北程氏牽亡歌陣」的儀式流程也有些許差異，研究者依據陳丁林（1997，pp.338-349）、陳瑞明（2002，pp.362-371）、黃文博（2000b，pp.89-95）、何穎怡（1994，pp.29-35）、范揚坤（1994，pp.40-48）的著作製作下表（表 2-5-1），以便顯示其間的差異：

表 2-5-1：「牽亡歌陣」儀式流程比較表

牽亡歌陣類型	牽亡歌陣儀式流程
中南部 牽亡歌陣	就位→請神→調營→勸亡→路關（有些團會加入遊五嶽、遊花園、講十大英雄或五代英雄、演〈十月懷胎〉）→遊十殿（含「奠酒禮」）→謝神、送神
台北程氏 牽亡歌陣	就位、請神、調營→路關（含六角亭下見靈聽經）→入五嶽調魂（含「打城」）→遊十殿→出五嶽回路關→勸亡（含「苦詩」、「三孝酒」或「三香爐」）→回營（本壇）

從表 2-5-1 比較兩種類型「牽亡歌陣」的流程來看，有下列兩點值得我們注意：

其一、兩種類型的「牽亡歌陣」最大的差異有兩點：一是「勸亡」的時間點不同，中南部類型是在「調營」之後即進行，也就是在儀式開始沒多久；而台北程氏類型則是在「出五嶽回路關」之後才進行，也就是儀式快結束時。另一點差異是中南部類型在路關中有些團會有「遊五嶽」的情節；但是台北程氏類型卻是「入五嶽調魂」，而且還有「打城」的法事。

其二、其餘的流程大致相同，只是說法（名稱）有異，例如台北程氏類型最後的「回營」，其實與中南部類型的「謝神、送神」是一樣的；還有台北程氏類型「勸亡」中有「苦詩」、「三孝酒」或「三香爐」的情節，其實與中南部類型「遊十殿」中的「奠酒禮」情節意義是相同的。

由於本研究的田野範圍是台南地區，所以下列就僅以中南部類型「牽亡歌陣」的儀式流程來做比較仔細的說明：（林茂賢，2001a，pp.119-126；2001b，pp.139-140；陳丁林，1997，pp.338-349；陳瑞明，2002，pp.362-371；黃文博，1988，pp.101-103；2000b，pp.89-95）

壹、就位

即「亡魂就位」，法師咒請土地公至「亡魂山」領出亡魂帶到靈堂；此時喪家大小都得點香祭拜。

貳、請神

請神的儀式乃是由法師吹龍角，搬請各路神明，尤其是與陰間有關的神佛，如三清道祖、地藏王菩薩、十殿閻羅王、「本庄王爺公」（喪家所在地的角頭廟神）和該「牽亡歌陣」所屬的「本壇神將」…等，越多越好，神多好辦事，以便亡魂在走往陰間的路上，有更多神佛保護，一路平安。

參、調營

調營的儀式即是調請五營兵五營將前來護衛，一般都以調一營象徵，即所謂的「總調」，但也有分開來唱的。調五營的念詞各團「牽亡歌陣」幾乎都有些小差異，但主要內容結構都很相似。

另外在調營的時候，也會同時調請與各營有關的神明前來「共襄盛舉」，總之就是神明愈多愈好愈熱鬧！

肆、勸亡

在亡魂啓程前，法師會先安慰亡魂，內容大意為「生死由命、富貴在天」、「未註生先註死」、「人皆有死」等觀念，目的在勸說亡魂接受入土爲安的事實，並且告訴亡魂生前爲善，死後就能往生西方極樂世界的觀念。在勸亡的劇情中，法師會例舉釋迦牟尼佛、孔子、石崇、彭祖、關公等，佛、聖、富、壽、忠義之士最後也終須一死，因此亡魂應入土爲安，庇佑後代子孫才是。

勸亡時法師也會誇讚亡者子女孝順，藉機奉承喪家遺族。勸亡通常以口白進行，目的在使亡魂及遺族可以聽清楚所勸解的內容，窺其意或許不是在安慰亡魂，反而是在安慰遺族並藉此勸世教化。

伍、路關

「牽亡歌陣」的儀式（法事）表演，主要就是要替亡魂「開魂路」，牽引亡魂走向陰間，縱然「陰府路上千百關，關關攏有小鬼管」，但最後還是能順利到達西方極樂世界。因此唱「路關」就成了整個「牽亡歌陣」的主軸，也是最重要的。

亡魂在眾多神佛的護佑之下必須過三十六路關和地獄十殿，由於演唱時間很長，所以一般會以「跳站」的方式進行，彈性頗大，但「重要關」絕對必唱。亡魂在老婆的帶領下，每通過一個關口必焚燒紙錢籠絡守關的鬼卒，以便亡魂能順利過關。三十六路關的關名及唱詞各團也有差異，而情節也有所不同，有的團會加入遊五嶽、遊花園、歌頌古聖先賢的十大英雄（或五代英雄），或者演出〈十月懷胎〉的情節，但是不論如何，最後一定會到達東嶽遊十殿。

以下僅列出黃文博《台灣人的生死學》（2000b，pp.91-94）一書中所提出的三十六路關的關名及重要關的「特別情節」（因為這是研究者目前所蒐集到關於「牽亡歌陣」的文獻中，寫「路關」最完整的一篇）：1.萬里三坡路（又稱「慶陽城」或「魄陽城」）；2.鬼門關；3.草埔路；4.赤土路；5.黑土路；6.石仔路；7.石板路；8.冷水坑；9.嶺板嶺；

10.鐵釘橋；11.霜雪山；12.馬起砂；13.相思嶺；14.鐵板橋；15.土地公廟；16.白雪山；17.亡魂山；18.鐵刀山；19.白水湖；20.火焰山；21.揚州江（或稱洋州江——有製作「魂船」的「牽亡歌陣」，此時倒退會從靈桌下拖出「魂船」，繞「歌棚仔」兩圈後和金紙一起燒掉，若無「魂船」者，此段便省略。）；22.花柳池；23.龍環井；24.大石板；25.六角亭（多數「牽亡歌陣」都以此關為一個中途休息站，「眾人」在此休息，並由法師講述「五代英雄」的故事，目的是為了勸亡魂接受人皆有死的觀念。有些「牽亡歌陣」則是在「土地公廟」時講述。）；26.地府觀音寺（娘媽帶領亡魂入寺參拜觀音佛祖，並口唸「阿彌陀佛」。有些「牽亡歌陣」把此關稱為「西天佛祖廟」，在此「靈前奠酒哭亡魂」之後，便認為已到西方極樂世界，而結束整個「牽亡歌陣」的流程。）；27.破錢山；28.奈河橋（法師在此會簡介奈河橋、枉死城、血池溝、望鄉台和忘林溪，並交代亡魂不可亂跑和喝忘林溪水，否則會回不了家。）；29.十字街；30.白布店；31.枉死城；32.七條大路（其實是通往通天府、東嶽寺、通州府、青龍寺、地水府、枉死城等六個地方）；33.註生宮（有些「牽亡歌陣」在此演出〈十月懷胎〉，說明懷胎不易，養育更難的道理，並勸人孝順報答父母恩。）；34.花園市（在此演唱〈十二月花期〉，表示帶領亡魂「閒來無事，遊賞百花」。）；35.深水田路；36.六溝。

由於「路關」的唱詞太長，一般人不易記憶，因此除了從事「牽亡歌陣」表演的人之外，一般也少有收錄其唱詞，致牽亡歌詞恐有散失之虞。

陸、遊十殿

亡魂過三十六路關之後，就來到東嶽殿，東嶽殿內有十殿閻羅。台灣民間一般相信人死後靈魂將落入陰司，接受十殿閻羅的審判。因此，在台灣喪葬法事做功德時都會吊掛「十殿閻羅圖」，內容都是十殿閻府中各種刑求慘狀，用以警惕教化世人諸惡莫作。所以「牽亡歌陣」中也必須有帶領亡魂遊地獄一番的情節。十殿閻羅的名稱、順序、職司也是有不同的說法，各團的演出並不一致。研究者僅就陳丁林（1997，pp.347-348）和黃文博（2000b，pp.94-95）的著作中所提及十殿閻羅的名稱整合如下：

- 一、第一殿秦廣王：生前行善之人，在此即可渡金橋，往生西方；生前為惡者，則去地獄受苦刑。
- 二、第二殿楚江王：職司刮舌地獄、剪刀地獄、鐵樹地獄，以處罰言語害人，離間骨肉，使父子兄弟不合者。
- 三、第三殿宋帝王：職司孽鏡台地獄，使人照鏡知善惡；又司落蒸地獄，以處罰長舌婦人及陷害人者。
- 四、第四殿五官王：主司銅柱地獄、劍山地獄、寒冰地獄，以處罰放火殺人，欺神殺獸，通姦賭博，不孝父母者。
- 五、第五殿閻羅王：司油鼎地獄，以處罰欺善、誣告、盜人、掠奪者。
(在遊第五殿之後，法師會牽引亡魂登上「望鄉台」看親人，此時喪家大小及老婆、倒退、小旦都得持香跪拜；之後，行「奠酒禮」，禮畢，孝男孝女爬入正廳伏棺慟哭，倒退或者三位女性同時開始伏地悲歌，這是整個「牽亡歌陣」流程中的高潮。此段就是「靈前奠酒哭亡魂」，但是有些「牽亡歌陣」是在「地府觀音寺」時便進行了。)
- 六、第六殿卞城王：司牛坑地獄、石壓地獄、椿臼地獄，以處罰傷人害禽，壓殺小兒及食言不平者。
- 七、第七殿泰山王：司浸池地獄、枉死城地獄，以處罰污辱灶神，販女為娼，縊死自殺，挖棺盜墓者。
- 八、第八殿平等王：司火山地獄、落磨地獄，以處罰僧侶道士不守清規者。
- 九、第九殿都市王：司刀鋸地獄，以處罰誘拐他人之子弟婦女及斗量不公者。
- 十、第十殿轉輪王：司人輪迴轉生之事。

遊完十殿後也出現不同的說法，有說過了東嶽十殿之後，就到了西方極樂世界，功德圓滿；也有說遊完十殿後，仍需沿著原來的路關引魂回家，否則亡魂就會變成孤魂野鬼，因此，送葬返回時才又有「引魂回家」，將亡靈三魂七魄中的一魂附於「神主牌」的法事。

柒、謝神、送神

「牽亡歌陣」的最後，法師必須舉行謝神和送神的儀式，由法師誦唱「送神咒」，以感謝前來保護亡魂的眾神佛和天兵天將，並請眾神將兵各歸本位。

送神之後，法師和老婆以對唱的方式，感謝來幫忙處理喪事的鄰居朋友，祝他們能夠做事順利、添丁、平安、發大財，「牽亡歌陣」的儀式（法事）流程至此才全部完成，結束一場演出。

第六節 「牽亡歌陣」包含的社會觀以及其具備的社會功能

壹、「牽亡歌陣」包含的社會觀

一般人可能將「牽亡歌陣」斥為迷信，然就「牽亡歌陣」的演出形式和歌詞內容，卻普遍反映出大多數台灣人的宗教觀、生命觀、道德觀和價值觀（陳瑞明，2002，pp.371-373），現在將「牽亡歌陣」中所呈現的這四個層面的社會觀概述如下：

一、佛道融合的宗教觀

「牽亡歌陣」所迎請的神明中，有佛教的觀世音菩薩、地藏王菩薩、十殿閻羅王，道教的三清道祖、玄天上帝、三官大帝，和通俗信仰的三太子、土地公、齊天大聖、天兵天將等等，而最後引領亡魂前往佛教的西方極樂世界。這顯現出台灣一般民眾在信仰上是佛道融合不分的（林茂賢，1999，p.145；2001a，126；陳瑞明，2002，p.372；蔡懋棠，1978，p.125）。

二、靈魂不滅的生命觀

在「牽亡歌陣」演出的劇情中，反映出台灣民眾相信神明（上帝）存在和靈魂不滅的哲學思想。正因為相信靈魂不滅，所以才能牽引亡魂到西方極樂世界或接受輪迴轉生。而極樂世界的存在，以及引領亡魂前往西方淨土，便不能不相信神明（上帝）的存在，所以靈魂不滅和神明（上帝）存在的哲學思想是相互依存在一般台灣民眾的生命觀中的（何穎怡，1994，p.33；林茂賢，2001a，p.126；2001b，p.139；陳瑞明，2002，p.372）。

三、死後審判、因果報應的輪迴觀

在「牽亡歌陣」中的三十六路關和十殿閻府，處處都有刑罰，其一再強調的就是「因果報應」的觀念，而這個觀念也遍存於多數台灣民眾的心中。「因果報應」則是依靠人死後到地獄進行的「最後審判」中得到公正的回應，所以善惡到頭終有報。死後審判、因果報應的輪迴觀，不但是宗教觀的一環，也是促成「行善積德、諸惡莫作」的道德觀的有力後盾（何穎怡，1994，p.33；林茂賢，1999，pp.146-147；2001a，pp.126-127；

2001b, p.142; 陳瑞明, 2002, p.372; 蔡懋棠, 1978, p.132)。

四、農業社會的價值觀

在牽亡歌詞中的劇情，其實反應台灣農業社會時代一般民眾的價值觀及道德觀。這些觀念包含男尊女卑（例如歌詞中的許多罪狀都是專為女性所設）、賄賂文化（例如過路關要不斷燒紙錢以買通守關鬼卒）、農業觀念（例如制定有殺牛、殺馬的刑罰）等等，這些觀念在現代社會中未必合理（其實部份仍然存在），但卻是台灣傳統社會的真實寫照，在在都反應出台灣一般民眾的價值觀和道德觀（何穎怡, 1994, p.36; 林茂賢, 1999, p.146; 2001a, p.127; 陳瑞明, 2002, pp.372-373; 蔡懋棠, 1978, p.132）。

貳、「牽亡歌陣」具備的社會功能

就研究者目前所蒐集的文獻顯示「牽亡歌陣」至少具備了下列四項社會功能：

一、撫慰遺族的悲慟心理

「牽亡歌陣」的表演具有撫慰遺族的心理作用，因為親人的亡故，家屬都會感到哀傷不捨，因而家屬聘請「牽亡歌陣」藉以引渡亡魂到西方極樂世界，一方面能減輕對於親人死別的哀傷，另一方面，整個勸亡的過程，表面上是在勸慰亡魂，實際上是卻是在安慰遺族，所謂「人生終必一死」的觀念，表面上是說給亡魂聽的，實則是想告訴遺族接受亡者已逝這個無法改變的事實（何穎怡, 1994, p.36 林茂賢, 1999, p.145; 2001a, p.128; 2001b, p.142; 陳瑞明, 2002, p.373; 黃文博, 2000b, p.97）。另外，「牽亡歌陣」的部份逗趣對白、載歌載舞、弄鐺或耍特技的演出方式，也可以暫時中斷遺族強烈的悲傷情緒，這樣對於遺族的身心健康也頗有助益（蔡文婷, 1994a, pp.108-110; 蔡懋棠, 1978, p.122）。

二、宣揚社會禮教功能

在「牽亡歌陣」的口白、歌詞中，如在「註生宮」演出的〈十月懷胎〉，就提及孝順父母、感恩圖報的重要禮教觀念，喪葬儀式的參與者都因此接收到這些觀念，所以「牽亡歌陣」的表演亦具有宣揚社會禮教的功能（陳瑞明, 2002, p.373; 黃文博, 2000b,

p.93)。

三、警惕人心的功能

在整個「牽亡歌陣」的演出內容中，特別是在「遊十殿」的口白、歌詞裡，充滿了威脅、恫嚇的意味，不斷強調只有行善者才能順利往生西方淨土，而為惡者死後必會受盡各種痛苦懲罰。這就是在勸戒世人「諸惡莫作、眾善奉行」，具有勸世教化、匡正人心的社會功能（何穎怡，1994，p.33；林茂賢，1999，pp.146-147；2001a，pp.128-129；2001b，p.142；陳瑞明，2002，pp.372-373；蔡懋棠，1978，p.132）。

四、生死教育功能

牽亡歌詞中提及在枉死城全是禁錮壽命未盡或意外死亡的亡魂，這是在強調人們要珍惜生命不可自殺，也要小心慎謹以避免意外之災臨頭（林茂賢，2001a，p.126），而這可說是相當直接且明白的生死教育了。

綜上所述，「牽亡歌陣」所具備的悲傷輔導、宣揚禮教、警惕人心及生死教育這四項社會功能應是其最具有存在價值的地方，這也是研究者最感興趣的地方，但這卻也是一般社會大眾最忽視的地方，實在可惜。

第七節 喪葬儀式的悲傷輔導效果

從台灣傳統的喪葬儀和習俗中，我們不難發現它們所表達的是：去接納死亡和哀傷的事，鼓勵悲喪者做情緒的表達，並對亡者和哀傷說再見，重新投入生活和新的人際關係中（許忠仁，1998，p.16）。因此本節針對喪葬儀式的悲傷輔導效果做相關的文獻回顧，希望能為本研究奠定另外一個層面的基礎。

壹、喪親與現代人喪親後的悲傷困境

失落引發悲傷，而失落卻是生命進展過程中會自然發生的現象，所以悲傷的發生是無可避免的。失落越大，引發的悲傷就越大，而親人的死亡可說是人一生中最大的失落，喪親除了實質的失去摯愛的對象之外，也失去了與亡者的依附關係、對應的角色、對應角色中的自我肯定，更失去了生活及內價值系統的平衡（李佩怡，2000，pp.313-322），所以喪親所引發的悲傷之大，可想而知。

但是由於一般人對於悲傷有很多錯誤的觀念，例如：「悲傷是軟弱與無能的表現。」，「悲傷是消極、不健康、無建設性的。因此親人死亡後的目標就是要盡快走出傷痛、要節哀順變。」，「只有時間會沖淡不幸，治療一切。」，「痛苦只能自己承擔，沒有人可以幫你。」（李佩怡，2000，p.326）。這些觀念導致他們往往不能「正常的悲傷」。

另外，由於現在是工商業發達的社會，多數人很忙碌，所以大多數人會縮短喪事的時間，傳統的「做七」、「做旬」、「做功德」都擠到出殯之前完成，好儘快「恢復正常生活」（徐福全，2003，pp.553-561），但是卻造成許多失喪者在處理完喪事後，因失落、孤獨或無助感產生後悲傷才真正開始，導致悲傷抒發遲延的現象，而這也是造成不正常悲傷反應的主因之一（曾煥棠，2000b，p.301；2001，p.136）。

不能正常的走過悲傷的歷程，則是造成人們身心疾病的重要原因之一，所對人們的影響是不容小覷的。所以如何正常的悲傷，已經是現代社會一個十分重要的課題了（Worden, 1995, 導言 1-7 頁）。

貳、悲傷調適的歷程

關於悲傷調適歷程的理論雖然不少，但卻不是本研究主要研究的重點，所以研究者在此僅介紹 Worden 的哀悼任務論，以及引述李佩怡在〈失落與悲傷〉一文中所整理的資料。

一、Worden 的哀悼任務論（Worden, 1995, pp.7-21）

Worden 認為哀悼是失喪者調適失落（悲傷）的必要過程，而且必須履行下列四項任務，才能完成哀悼的過程：

- （一）任務一：接受失落的事實。
- （二）任務二：經驗悲傷的痛苦。
- （三）任務三：重新適應一個逝者不存在的新環境。
- （四）任務四：將情緒的活力重新投注在其它關係上。

二、Kübler-Ross 的瀕死過程的五階段（引述李佩怡，2000a，pp.333-334）

Kübler-Ross 整理其多年的臨床經驗，提出瀕死病人、經驗喪失親人或即將喪失親人的人所經歷的五個心理階段的理論：

- （一）否認：否認、質疑噩耗的真實性。
- （二）憤怒：當否認行不通時，取而代之的是對他人發洩怒氣。
- （三）討價還價：當病人盡情地宣洩心中的憤怒後，他們就會進入向上帝或心中的神討價還價的階段。
- （四）沮喪：當病人知道死亡是不可避免時，會陷於極度的沮喪之中。
- （五）接受：如果病人能順利走過上述幾個階段後，那麼病人就會進入接受死亡的階段。

三、R. Kavanaugh（1972）七個悲傷調適的階段（引述李佩怡，2000a，pp.334-336）

- （一）震驚及否認：不論死亡事實是預期或意外的，悲喪者的第一個反應大多是震驚，然後轉而否認事實。

- (二) 解組：悲喪者覺得自己與每天的生活完全脫節。
- (三) 不安定的揮發反應：悲喪者出現複雜的情緒反應，並對他人發洩。
- (四) 罪惡感：不管是因為對別人發怒或對於亡者，悲喪者心中都會產生罪惡感。
- (五) 失落與寂寞感：失去所愛的人的傷慟，往往要回到生活層面時才會逐漸浮現。
- (六) 解脫感：在喪慟過程的中期發生，能讓悲喪者暫時離開痛苦、失落和寂寞的感覺，但隨即會感到自己很奇怪及有罪惡感。
- (七) 重新建立：在喪慟過程中經長時間的調適後，逐漸走向重新建立新生活和內在秩序。

四、Rando 三階段論（引述李佩怡，2000a，pp.336-338）

Rando 她將正常悲傷的心理過程區分為三大階段：

- (一) 逃避階段：會有震驚、否認、思考雜亂的反應。
- (二) 對抗階段：是指與悲傷相對抗，但悲傷卻更強烈。此階段會有恐懼、焦慮、憤怒、罪惡感、沮喪及認同逝者的反應。
- (三) 重新建立階段：悲傷的反應將逐漸減少，慢慢的悲喪者對其他人、事、物產生興趣，在情緒與社交方面明顯重新回到日常軌道，並發展新的人際關係。

綜觀上述四種悲傷調適歷程的理論，我們可以得到一個簡單的結論：喪失親人的悲傷與哀悼是需要花費一段相當長的時間去經歷的，如此我們才可能真正的從悲傷中痊癒，如果只是一味的追求快一點「恢復正常生活」，往往會弄巧成拙，反而延長悲傷的歷程。

參、悲傷輔導的目標、原則與程序

一、悲傷輔導的目標

關於悲傷輔導的目標是什麼？以下引述 Worden 的見解——

悲傷輔導的終極目標就是協助生者完成與逝者間的未竟之事並向逝者告別。這些特定目標亦與悲傷的四項任務相符，即：

- (一) 增加失落的現實感。
- (二) 協助當事人處理已表達的或潛在的情感。
- (三) 協助當事人克服失落後再適應過程中的障礙。
- (四) 鼓勵當事人向逝者告別，以健康的方式，並坦然地重新將情感投注在新的關係裡。(Worden, 1995, p.60)

二、悲傷輔導的原則與程序

Worden 對於如何有效協助悲喪者克服強烈的悲傷情緒，並使悲傷得到解決提出他個人的見解：

- (一) 原則一：協助生者體認失落。
- (二) 原則二：幫助生者界定並表達情感。
- (三) 原則三：幫助生者在失去逝者的情況中活下去。
- (四) 原則四：將情感從逝者身上轉移。
- (五) 原則五：允許時間去悲傷。
- (六) 原則六：闡明「正常的」悲傷行爲。
- (七) 原則七：允許個別差異。
- (八) 原則八：提供持續的支持。
- (九) 原則九：檢查防衛及調適形態。
- (十) 原則十：界定病態行爲並轉介。(Worden, 1995, pp.66-83)

透過了解 Worden 所提出的關於悲傷輔導的目標、原則與程序後，我們可以了解到悲傷輔導的目的就是在引發悲喪者正常的悲傷歷程，換句話說，只要是有助於悲喪者能正常悲傷的做法（方法）都具有悲傷輔導的效果。

肆、喪葬儀式的功能

喪葬儀式具備哪些功能呢？以下整理幾位學者所提出的見解：

一、林慧珍（2000，pp.241-246）提出喪禮具備下列十項功能：

- （一）顯示家族實力。
- （二）家族親屬間的集聚或支持。大家同遭傷痛，也因此容易凝聚情感，彼此支持度過這段日子。
- （三）人倫關係的確認。從喪禮的喪服中即可了解生者與亡者之間親屬關係的親疏如何。
- （四）道德意識的傳承。喪禮的相關儀式都含有慎終追遠的意義，讓中國人崇尚孝道、重視倫理的道德意識能由此傳承下去。
- （五）表達社會對此事物的反應。
- （六）代表一個過渡的過程。喪禮是連結生與死之間的一個過渡過程。
- （七）親屬間的教育機會。喪家在辦喪事的期間對所有成員無非是一次實際的死亡教育機會，也讓人不得不去思考關於死亡的種種問題。
- （八）情緒的抒發及哀傷的處理。在喪禮中提供了一個適當且理所當然的時機，讓哀悼者表達其哀傷的情緒。在喪期中器物的使用、儀式的進行，都有助於確認及接受死者的死亡。在儀式的進行中也常提供一些機會，使哀傷的親族可以和死者有所溝通，且此時多有許多親友在旁，在實務上或情緒上都能有正面的幫助。
- （九）表達宗教觀。
- （十）表達對生活的態度。在喪葬儀式中的許多用物上都將之吉祥化，意味著中國人在這些如此悲傷的事情中期望否極泰來的生活態度。

二、曾煥棠（2000a，pp.269-271）認為喪葬（儀式）對死者家屬應該至少要具備三種功能：

- （一）心理層面的功能。喪葬儀式之心理層面的功能在於：

- 1.哀傷情緒正式化的表達；
- 2.使家屬進一步確認死亡的事實；
- 3.家屬可以表達他們哀傷的情緒；
- 4.使家屬明白不必再為死者付出更多的情感，而必須與生者建立新的關係。

(二) 社會層面的功能。喪葬儀式之社會層面的功能在於：

- 1.喪葬儀式是死者家屬與他人共同面對死亡的社會活動；
- 2.在儀式中參與者相互表達安慰與支持；
- 3.喪葬儀式是一個短暫的支持性團體。

(三) 宗教或哲學層面的功能。喪葬儀式之宗教或哲學層面的功能在於：

- 1.喪葬儀式表達出一個死亡與生命意義的場所；
- 2.對無宗教信仰的人來說，死亡無異是一個生物體的終結；
- 3.對一個有宗教信仰的人來說，(喪葬的)宗教儀式則可能表達出死亡後的意義。

三、Worden (1995, pp.97-98) 認為處理得當的葬禮服務，可以提供協助和鼓勵健全悲傷的重要管道，所以他認為下列四項是葬禮所能發揮的影響(功能)：

- (一) 葬禮增強失落的真實性。
- (二) 葬禮提供表達對死者想法和感受的機會。
- (三) 葬禮是對逝者過去生活的回想。
- (四) 葬禮能夠提供家屬社會支持網絡，這種網絡對悲傷的宣洩可能極有幫助。

綜觀上述三位學者關於喪葬儀式功能的見解，我們可以很清楚的看出來，喪葬儀式對於悲喪者而言，最主要的一項功能就是悲傷輔導，而這恐怕正是大部份忙碌的現代人所忽略的吧！研究者發現越來越多人把喪事當作是一件惱人的苦差事來應付一下，而這些人後續會衍生出什麼問題呢？答案似乎可想而知！

伍、小結：發揮喪葬儀式的悲傷輔導效果

綜合本節前面四個層面的文獻回顧，喪葬儀式對於悲喪者具備悲傷輔導的功能是無庸置疑的，只要我們能賦予或找出各個喪葬儀式的意涵，並且讓悲喪者了解，則各個喪葬儀式自然能發揮更大的悲傷輔導效果。而「牽亡歌陣」既然是台灣喪葬儀式的一環，自然也可能具備了悲傷輔導的潛力，但同樣的，前提是我們得先更清楚的了解「牽亡歌陣」的儀式意涵才行，如此即能開闢出一條對喪家做悲傷輔導的另類有效途徑來，而更能造福喪家。

第三章 研究方法

本章共分爲研究方法、研究對象、研究工具、研究實施步驟、資料處理等五節，用以清楚說明本研究是採用何種研究方法，以及研究程序和步驟是如何。

第一節 研究方法

本研究採取的研究方法除了文獻研究之外，還有質性取向的田野研究法。以下將這兩種研究方法分別敘述之。

壹、文獻研究

對於一個田野研究者而言，(歷史)文獻資料可以說是最重要的養分(劉還月，1996，p.34)，民俗田野研究學者劉還月說：

嚴格來說，不同的學派以致不同的研究者，對於田野調查都有不同的看法與主張，卻沒有人可以否定進行實際的調查之前，必先透過歷史文獻及各種資料，對調查的地點、歷史、人文以及自然環境，做一番概括性的瞭解。(劉還月，1996，p.22)

其實不管是做質性或量化的研究，都必須在投入研究之初即著手進行文獻研究，以更瞭解關於這個研究主題截至目前爲止所累積的知識情況，因爲科學研究並不是孤芳自賞、閉門造車的隱士活動。(Neuman, 2002, pp.173-174)

Neuman (2002, pp.174-177) 將文獻回顧(研究)方式分爲六種：

1.自學回顧：增加讀者對研究者的信心。

- 2.脈絡回顧：把某個特殊的研究議題擺進較大的範圍來看。
- 3.歷史回顧：追溯某個研究議題歷年來的發展。
- 4.理論回顧：比較不同理論如何探討某項研究議題。
- 5.方法論回顧：指出各種研究在方法論上有何不同之處。
- 6.整合性回顧：摘要敘述在某個時間點上對某個研究議題的瞭解。

本研究所採取的文獻回顧（研究）方法是自學回顧、脈絡回顧以及整合性回顧等三種文獻回顧（研究）方法，本研究所採取的文獻回顧（研究）除了要綜合呈現目前有關「牽亡歌陣」的各種研究的成果之外（自學回顧、整合性回顧），也要呈現出「牽亡歌陣」在傳統喪葬儀式及悲傷輔導的這兩個大圍範中的脈絡位置和角色（脈絡回顧、整合性回顧）。

貳、採取質性取向的田野研究法之理由

本研究採取質性取向的田野研究法之理由有下列兩點：

一、現有的「牽亡歌陣」文獻不足

就研究目的而言，其中第一、二、三、五項雖然可以透過文獻探討去尋得部份的答案，但是由於目前相關的「牽亡歌陣」的文獻資料太少，所以仍然必須針對專業的「牽亡歌陣」的從業人員做訪談，以及對「牽亡歌陣」的實際演出情況做觀察、記錄，如此才能得到更真實、正確的結果。至於第四項及第六項，則更是必須針對專業的「牽亡歌陣」的從業人員或喪家做訪談，才能歸納出可能的答案或相關的資訊。

本研究主要採用的質性取向的研究方法是田野研究，田野研究有時被稱為民族學或參與觀察法（Neuman, 2002, p.637），而 Jorgensen（2000, p.18）認為在下列四種情形之下，特別適用參與觀察法：

- 1.對該現象所知極微時；
- 2.圈內人和圈外人的觀點有重大差異時；
- 3.該現象對圈外人為晦澀不明時；

4.該現象非為公眾可見時。

雖然上述四種情形是在談適用參與觀察法的情形，不過研究者認為在這些情形之下同樣適合採用田野研究法，而「牽亡歌陣」至少符合上述第一及第三種情形，所以本研究採用質性取向的田野研究法是適當的。

二、採取開放的研究態度

若研究者以開放的心靈，採取質性研究的方法，更有可能發現到研究者事先未曾設想到，但卻豐富而未開發的資料來源（Fetterman, p.16），因為畢竟在這個主題上的現有研究資料並不多，十分有可能在某些層面上仍未被以往的其他研究者所注意到。

第二節 研究對象

本節的重點是針對本研究的研究對象之抽樣方式及類型做清楚的說明。

壹、研究對象的抽樣

本研究的研究對象之抽樣方式是採取立意抽樣（purposive sampling），立意抽樣是田野研究常用的抽樣方法（Neuman, 2002, p.387）。而本研究的抽樣原則有下列兩項，要同時符合這兩項抽樣原則的團體才能成為本研究的樣本（研究對象）：

- 一、以台南地區的牽亡歌團為田野研究對象：研究者採取此一原則的原因有二——其一，在本研究第一章第三節即已談過台南地區是「牽亡歌陣」的大本營，因此研究者以台南地區的「牽亡歌陣」從業團體為田野研究的對象，以企求能更真切的探討出「牽亡歌陣」的儀式意涵為何。其二是研究者居住地緣的關係，因為研究者居住於台南市，所以，以台南地區為田野研究範圍，在時間及經濟上較能負擔。
- 二、以配合意願較高的團體為田野研究對象：研究者採取此一原則的主要原因即是為了讓本研究能順利進行。透過研究者熟識的友人引薦，找到願意接受觀察和訪談的牽亡歌團的困難度會較低，而且這些團體的配合意願會較高，如此將能獲得較高品質的研究結果。

貳、研究對象的類型

研究者認為本研究的研究對象應該包含下列四種類型才算完備：

一、「牽亡歌陣」本身

既然要對「牽亡歌陣」的儀式意涵做研究，「牽亡歌陣」本身自然是本研究最重要的對象。除了在第一章第三節研究範圍界定中提及的，有關「牽亡歌陣」的音樂不做分析、探討之外，其餘有關「牽亡歌陣」的各個面向都是本研究所欲瞭解或進一步探究的。本研究至少要觀察台南地區三個不同的牽亡歌團的法事演出，目的是為了讓本研究的嚴

謹度提高。

二、「牽亡歌陣」的從業人員

在上一節就已經提過，由於目前有關「牽亡歌陣」的研究文獻不足，所以若要針對「牽亡歌陣」的種種加以瞭解，自然要訪談「圈內人」，也就是「牽亡歌陣」的從業人員，才能獲得更多的資料及更正確的觀念(Jorgensen, 2000, pp.20-22)。當然，在訪談「牽亡歌陣」的從業人員時，研究者所觀察的每個團都要訪談，而且儘量能訪談到每個團的每一位成員。

三、喪家

就本研究的第六項研究目的而言，除了可以藉由訪談「牽亡歌陣」的從業人員，來瞭解「牽亡歌陣」對喪親者所具備的悲傷輔導效果如何之外，更該訪談延請「牽亡歌陣」的喪家成員，因為畢竟他們才是「當事人」，而「牽亡歌陣」對喪親者所具備的悲傷輔導效果如何？當然只有「當事人」最清楚。

四、瞭解「牽亡歌陣」的殯葬業者

殯葬業者可說是與「牽亡歌陣」接觸最頻繁的一群人，那麼他們自然也比一般人更能正確的瞭解「牽亡歌陣」，所以，研究者針對「牽亡歌陣」的種種問題向殯葬業者請益、訪談，必然可以獲得不少寶貴的資料，如此地以多元觀點來進行研究，也提高了本研究的嚴謹度。

第三節 研究工具

本研究的研究工具計有研究者本身、訪談大綱、實地觀察記錄的工具等三項，以下分點詳細說明之。

壹、研究者本身

做學術研究時，研究者本身就是一項最重要的研究工具，特別是在做田野研究時更是如此，透過田野研究者本身機警敏銳的觀察及訓練有素地進行資料蒐集和記錄，方能有好的田野研究成果（Neuman, 2002, p.637）。因此研究者在正式進行田野研究之前，必須對「牽亡歌陣」的相關文獻做過深入的探討，另外對於田野研究的方法及基本原則都必須要相當熟悉，才能勝任本研究的研究者角色，讓本研究順利進行。

貳、訪談大綱

本研究的訪談大綱分為兩種：一種是針對研究目的及文獻探討的結果所設計的訪談大綱；另一種是在田野研究初步的蒐集和分析資料之後，針對研究者所欲進一步了解的各團法事內容所設計的訪談大綱。利用這兩種訪談大綱，針對「牽亡歌陣」的從業人員進行非正式及半建構訪談，這樣除了能獲得欲釐清問題的有關資料，也可以在適度的開放性之下，獲得一些研究者原本沒有預先設想到的問題及資料。

一般而言，訪談的形式分為建構、半建構、非正式和追憶訪談四種。為什麼本研究要採取「非正式訪談」及「半建構訪談」呢？因為非正式訪談這種訪談方式較易於蒐集到圈內人對同一問題的不同觀點，而且也比較不會讓受訪者感受到壓力。但是到了田野研究的中、後期，由於對研究主題的各個方面越來越清楚，所以採用半建構訪談能較有效率的蒐集到研究者所要的資料，不過仍舊維持了一定程度的彈性，仍然可以蒐集到研究者意料之外，但是卻十分有價值的資料。（Fetterman, 2000, pp.71-76；Jorgensen, 2000, pp.126-131）

參、實地觀察記錄的工具

實際進入田野時，有一些記錄的工具是不可或缺的，研究者僅就劉還月（1996，pp.71-82）、Fetterman（2000，pp.109-133）、Jorgensen（2000，pp.146-151）、Neuman（2002，pp.675-683）等人的見解及研究者在本研究期間的實務經驗彙整如下：

一、紙和筆

紙和筆是田野研究最普遍使用的工具，它們有使用簡單、花費少、不突兀和機動性高（特別是面對突發情況，來不及使用其它記錄工具時）的優點，所以自然是本研究不可或缺的工具。但是紙和筆也有不容易詳實記錄以及會使田野研究者分心的缺點。

研究者在本研究的田野研究期間隨身攜帶小筆記本和筆，的確使研究者能隨時記下一些關鍵資料（如亡者及各田野報導人的姓名、喪家的地址、儀式的名稱等等），讓研究者在後續書寫田野筆記和研究論文時，不致忘記這些重要資料。

二、（數位）相機

拍攝照片具有下列幾項優點：

- （一）可彌補文字描述之不足，增加研究結果的說明力。
- （二）可以記下大量田野研究者不記得或沒注意到的細節。
- （三）有的時候，攝影是和當地人建立一致性關係的絕佳方式，因為人們常常喜歡田野研究者替他們照相。

研究者的確從照片中獲得大量的田野研究資料，並且也藉著贈送（儀式）照片搏得不少田野報導人的好感，所以相機也是本研究不可缺少的重要工具。特別是研究者所使用的是數位相機，能夠在拍照之後立即知道效果如何，如果效果不好，可以刪除後再重拍，除了節省成本，也提高田野研究的效果，另外數位相片便於儲存於電腦之中加以編輯，研究者在後續的書寫田野筆記和研究論文時受惠良多。不過有些人並不喜歡田野研究者拍照，或者在某些場合（如「奠酒、見靈」時）拍照會顯得突兀，所以，研究者在拍照前一定會徵得受訪者的同意。

三、錄音筆

錄音工具非常適合用來做訪談記錄，因為它有下列三項優點：

- (一) 詳實記錄訪談內容。
- (二) 提供田野研究者反覆研究訪談內容的機會。
- (三) 田野研究者在訪談時不易分心。

所以錄音筆也是本研究不可缺少的重要工具，研究者於田野研究期間更發現由於它的體積小，便於放在口袋中，受訪者因此較不會有壓迫感。但是有些人對錄音仍是十分敏感，因此在錄音之前，研究者一定要徵得受訪者的同意。

四、攝影機

錄影除了具有拍攝照片的所有優點之外，還提供了田野研究者可以凍結時間的能力，讓田野研究者能對同一場儀式有反覆仔細觀察的機會。而研究者即是在「牽亡歌陣」儀式進行的時候，將其全程錄影下來，這對後續的研究產生很大的貢獻，所以攝影機同樣是本研究不可或缺的工具。不過錄影通常會比拍照更具有威脅性、壓迫感，以及更加的突兀，因此在錄影前，研究者一定會徵得牽亡歌團及喪家的同意。

五、筆記型電腦

筆記型電腦在田野研究時具有下列四項優點：

- (一) 攜帶方便。
- (二) 對於已記錄的內容可以輕易的再擴充或修正。
- (三) 可以機動的上網路搜尋及傳輸資料。
- (四) 可以輕易的進行資料的複製、排版、分析等等，能夠大量節省重複抄寫的時間。

研究者將田野研究所獲得的數位照片、錄音檔案均儲存於筆記型電腦之中，讓研究者在後續書寫田野筆記和研究論文時，獲得很大的便利性。但是使用筆記型電腦在許多田野場合顯得突兀，因此研究者常會特別留意這一點。

第四節 研究實施步驟

研究者參考國內外數位精於田野研究的學者之方法，擬訂出本研究的八個實施步驟，以期能夠獲得最佳的研究成效。以下分點詳述之。

壹、文獻回顧及探討

研究者先就目前與「牽亡歌陣」有關的十九篇文獻資料，加以探討、分析、歸納，以便找出待解問題、需印證的問題及田野研究的方向。(劉還月，1996，pp.22-26、34-35；Neuman, 2002, pp.173-177、648-650)

貳、進入田野

一、與田野人物建立社會關係

與「牽亡歌陣」從業人員、喪家、殯葬業者等田野報導人建立社會關係，開始時最好能有他人引薦，研究者可以受益於光環效應 (a halo effect)，能得到一些因為田野報導人的放下疑慮而產生之利益。(黃文博，1991a，p.120；1999，p.171；Fetterman, 2000, pp.65-67)

研究者在田野研究期間，先透過數位熱心的台南地區殯葬業者協助接洽台南地區的牽亡歌團（陸陸續續接洽過七、八團），其中只有六甲「佳錚牽亡歌團」、善化「明山牽亡歌團」及安南區「復興牽亡歌」，有意願讓研究者觀察其「牽亡歌陣」的法事演出及接受訪談，研究者即藉由殯葬業者的正式引薦與這三團建立社會關係，然後再透過這三團的引薦，與喪家建立社會關係，使其願意接受觀察及訪談。

二、關於研究者涉入田野的程度

Junker 依田野研究者涉入田野的程度，把田野研究者的角色分為下列四類（引述 Neuman, 2002, pp.663-664）：

- 1.完全觀察者：研究者以一個不易被看穿的角色，在不被人發覺的情況下進行觀察。

- 2.觀察參與者：大家都知道研究者是一個明顯的觀察者，與田野對象的接觸相當正式。
- 3.參與觀察者：研究者與田野對象都知道研究者的角色，但是研究者不是正牌的成員，而是一個親密的朋友。
- 4.完全參與者：研究者的舉止與成員無異，分享局內人才知道的秘密訊息，但研究者的真實身份不為成員所知。

由於「完全觀察者」的角色不易對各個田野報導人進行訪談，不利本研究的順利進行；而「完全參與者」又需要耗費十分龐大的時間和精力，研究者本身恐無力達到這種程度的研究投入；因此研究者適合運用上述的「觀察參與者」或「參與觀察者」之角色身份涉入田野。

參、初步蒐集資料

在田野研究先期階段，研究者實地觀察「牽亡歌陣」的法事時，是採取「無焦點式觀察」，對於「牽亡歌陣」的種種均加以仔細的觀察，因為採取這種開放態度的觀察法，除了可以驗證文獻研究的資料之外，還可以獲得更多新發現的資料（Jorgensen, 2000, pp.122-123）。另外，在此階段研究者會對田野人物進行初步的「非正式訪談」，關於這點，本章第三節已有詳細說明。

肆、分析資料

就田野研究初步蒐集到的資料進行分析、評估，區分出了解其意涵的情況或面向以及不了解其意涵的情況或面向，然後再針對不了解的地方設計訪談大綱，以利進一步的田野研究。

伍、再度蒐集資料

再度進行訪談及實地觀察，藉以釐清不了解其意涵的情況或面向的種種問題，以及

獲取在印證問題上所需的相關資料。

在田野研究中、後期階段，研究者在實地觀察「牽亡歌陣」的演出時，是採取「焦點較為集中的觀察」，因為採取這種觀察法可以澄清衍生出來的問題，有助於研究的進一步深入探索（Jorgensen, 2000, pp.124-126）。在此階段研究者會對田野人物進行進一步的「半建構訪談」（使用訪談大綱），關於這點，本章第三節已有詳細說明。

陸、離開田野

研究者是採取逐步退出的方式離開田野。研究者認為若要長期從事喪葬禮俗研究，與田野報導人建立的友誼不要輕易切斷，因為他日可能還有再度合作的可能，留條「後路」總是好的。（Neuman, 2002, pp.698-699）

柒、完成分析及研究論文撰寫

研究者在撰寫本論文時，會恪遵田野研究的道德義務，也就是某些極為私密的資料（如牽亡歌的抄本內容）並未放入論文內；另外，研究者也不寫喪家的地址、只寫受訪家屬的姓（不寫其名）、不寫牽亡歌團的詳細團址、團名及團員姓名是經業者同才寫等等。

捌、研究成果分享

研究者認為研究成果必須分享予社會，除了讓民眾對「牽亡歌陣」有正確的認知之外，特別是要分享予協助本研究完成的「牽亡歌陣」從業人員，研究者佔用了他們很多時間，也應該對他們作一些回饋（互惠主義），希望本研究能帶給他們實際的助益。

（Fetterman, 2000, p.208）

第五節 資料處理

本研究資料處理的首要任務在於提高研究的信度及效度，至於本研究要如何處理資料，以下分點說明之。

壹、資料的信度

本研究將以三角校正法（triangulation）或稱多方檢證法來提高研究資料的信度（Fetterman, 2000, pp.137-141；Neuman, 2002, pp.287-288、684-686）：

- 一、將文獻探討、田野訪談、實地觀察所取得的資料進行多重比對，各個方面都相同的資料即可確定是正確的資料，若有差異，可以進一步探討，以探究其原因及正確性。
- 二、至少觀察三個牽亡歌團的實際演出，以行進三個團體的多方比對。

貳、資料的效度

本研究將以生態效度（ecological validity）及成員確認（member validation）的方式來提高研究資料的效度（Neuman, 2002, pp.686-687）：

- 一、生態效度：要確認研究者在場與不在場時，「牽亡歌陣」的演出型式是否一樣，如果一樣，本研究就具有生態效度。
- 二、成員確認：將研究結果帶回來給田野人物確認其是否適切，如果田野人物認為研究結果適切，則本研究就具有成員確認的效度。

第四章 台南地區「牽亡歌陣」之現況--溪北類型

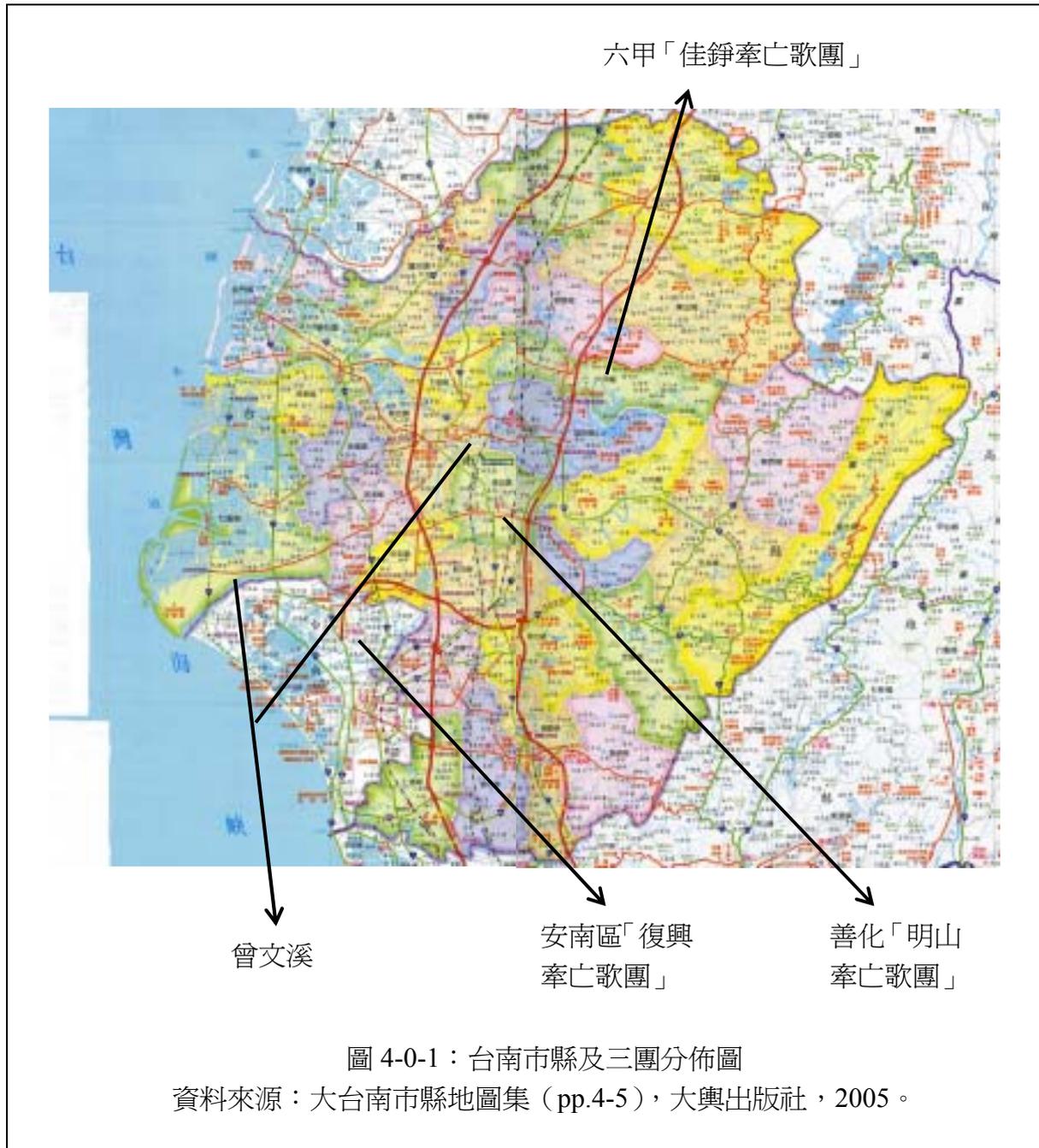
台南地區的「牽亡歌陣」是否可以分類呢？經研究者實地的田野研究之後，發現至少可以用兩種依據來分類。若以「區域」為依據來分類，可以曾文溪為界（如圖 4-0-1），分為「溪南類型」和「溪北類型」這兩大類型。賴天祐（佳錚牽亡歌團團主）及黃棟銘（台南縣葬儀商業同業公會理事長）均表示，這兩大類型的最主要的差異就在於溪南的「牽亡歌陣」有「目蓮挑經」和「過橋」的儀式，而溪北的「牽亡歌陣」則無（田 1 頁 7；田 9 頁 2）。

若以「儀式的傳統性」為依據來分類，目前的「牽亡歌陣」可以分為「傳統型」、「傳統改變型」、「創新型」這三大類型。徐福全（台灣喪葬禮儀的學者）表示，「傳統型」仍維持「牽亡歌陣」原來的表演型態（走傳統路線）；「傳統改變型」是根據傳統的型態做一部份的修改；「創新型」就是目前比較被人家批評的那一種，女團員都很年輕，穿著比較暴露。賴天祐也持同樣的看法；蔡鬧得（復興牽亡歌團團主）更是直接指出「創新型」的年輕女團員不懂「牽亡歌陣」。（田 2 頁 7；田 17 頁 20）

研究者的田野研究對象共有三團：台南縣六甲鄉的六甲「佳錚牽亡歌團」，善化鎮的善化「明山牽亡歌團」，以及台南市的安南區「復興牽亡歌團」，這三團的分佈位置見圖 4-0-1。「佳錚牽亡歌團」是屬於「溪北類型」和「傳統改變型」的「牽亡歌陣」；「明山牽亡歌團」及「復興牽亡歌團」則是屬於「溪南類型」和「傳統改變型」的「牽亡歌陣」。所以本研究就「區域」而言，已經涵蓋了「溪南類型」和「溪北類型」；就「儀式的傳統性」而言，雖然只有「傳統改變型」，不過這也真實的反應出目前台南地區「牽亡歌陣」的現況之一——大多數的專業團體是屬於「傳統改變型」。故本研究的田野研究對象已具有相當的代表性，足以真實的反應出目前台南區「牽亡歌陣」的現況。

雖然這三團都是屬於「傳統改變型」，但是三團的儀式流程及內容仍有相當程度的差異在。因此，由田野研究所整合、提煉出來的內容頗為豐富，所以分為兩章（第四章、第五章）來呈現出目前台南地區「牽亡歌陣」的現況。

第四章共分爲三節，用以清楚呈現六甲「佳錚牽亡歌團」的儀式流程和內容、使用器具、以及團員對「牽亡歌陣」的種種見解。第一節是呈現六甲「佳錚牽亡歌團」對「牽亡歌陣」的種種見解及其使用器具、服裝和法事種類；第二節是彙整六甲「佳錚牽亡歌團」的「做旬」及「晚場」儀式之流程、內容和意涵；第三節是彙整六甲「佳錚牽亡歌團」的「早場」儀式之流程、內容和意涵。



第一節 六甲「佳錚牽亡歌團」對「牽亡歌陣」的種種見解 及其使用器具、服裝和法事種類

壹、六甲「佳錚牽亡歌團」簡介（田 1 頁 1；田 11 頁 1；田 12 頁 3；田 23 頁 2）

一、團址：台南縣六甲鄉中山路。

二、基本成員：

（一）紅頭法師：賴天祐，男，年約四十歲，從業年資十幾年。是「佳錚牽亡歌團」的團主。

（二）老婆：蔡佳錚（阿華），女，年約四十歲，從業年資十幾年。

（三）倒退：吳棗，女，從業年資二十幾年，年約五十歲。

（四）小旦：張安妮，女，年約四十歲。

（五）樂師：陳松男，男，63 歲，從業年資三十幾年。是賴天祐的同門師叔。

三、若基本團員有事不能參與法事演出，則會邀請他團的成員或兼職性質的人員來幫忙，如七月十五日邀請的楊素卿（女，年約四十歲，從業年資二十年），以及八月二十一日邀請的賴依庭（女，約十五、六歲）。

貳、「佳錚牽亡歌團」對「牽亡歌陣」的種種見解

一、「牽亡歌陣」的起源

（一）「牽亡歌陣」出現的時間：對於「牽亡歌陣」是何時出現的這個問題，賴天祐（紅頭法師）說：「若沒有五十年，也差不多有個四、五十年。」（田 2 頁 4）；陳松男（樂師）說：「我做孩子的時候就有了…大約國校（小學）五、六年級的時候就有了…四、五十年前」（田 5 頁 6）。所以賴天祐和陳松男的說法是一致的，都認為大概距今約四、五十年前就有「牽亡歌陣」。

（二）「牽亡歌陣」的淵源：關於這個問題分下列三點敘述——

1. 「牽亡歌陣」究竟是源自何處呢？賴天祐說：「這個起源是從大陸那邊過來的，也就是唐山。」，但是他不能確定是不是從福建傳來的（田 2 頁 4）；陳松男說：「這是有一大陸師仔待善化傳出來的，外省的來善化傳的啊。」（田 5 頁 22）。所以賴天祐和陳松男的說法是一致的，都認為「牽亡歌陣」是從大陸傳來台灣，所以也就是主張「外來說」。
2. 但是兩人對於是否從台南縣善化鎮開始傳佈出去的？則有不同的見解。賴天祐認為到底是先從善化鎮或下營鄉開始還很難講，因為兩個鄉鎮都說自己最早（田 2 頁 6）；陳松男則認為是從善化先開始（田 5 頁 22）。
3. 「牽亡歌陣」是否是由歌仔戲蛻變而來的呢？也就是對「土產說」的看法，兩人略有不同。賴天祐認為這種說法不太正確，他說：「因為就我所知道的好像不是這樣，我的師父、師父的師父那一輩好像都不是這樣。」（田 9 頁 1）陳松男則說：「也是有，也有唱歌仔戲的兼做五子哭墓、三藏取經，這都嘛歌仔戲下來的，不然誰能夠做啊！那要排戲劇啊…」，他認為以前有些唱歌仔戲的人，因為較沒生意所以會下來兼做「牽亡歌陣」，但是他並沒有說「牽亡歌陣」是由歌仔戲蛻變而來（田 5 頁 22）。

二、「牽亡歌陣」的宗教思想與背景

「牽亡歌陣」有其宗教思想和依據的宗教背景，僅就「佳錚牽亡歌團」的說法彙整出下列幾點：

- （一）陳松男、賴天祐及蔡佳錚（老婆）都認為「牽亡歌陣」也是屬於道教（田 5 頁 20-21；田 6 頁 20）。賴天祐還說「『牽亡歌陣』的儀式、曲大多是從道教來的」（田 9 頁 2）。
- （二）「牽亡歌陣」的「主神」是「本壇娘媽」，亦稱為「三姑娘媽」或「恩主娘媽」，在「開壇」儀式中的目的之一就是要「請我們本壇的娘媽到位」。至於「本壇娘媽」是怎麼樣的神明？蔡佳錚並不清楚，她僅說「本壇娘媽都屬於九天玄女界管的」。（田 2 頁 16-17；田 6 頁 3-4、10）
- （三）「牽亡歌陣」前場四人是扮演神尊的角色，紅頭法師代表太上老君，老婆就

是母娘，倒退就是金童，小旦就是玉女。母娘有分地母、無極老母，無極老母屬於上天的，地母是屬於地府的；金童就是觀世音菩薩身旁的善財童子；玉女就是觀世音菩薩身旁的蓮女。（田 1 頁 6；田 2 頁 22-24；田 6 頁 7、24）

（四）賴天祐認為：「其實不管是什麼教，是佛教也好、道教也好、還是基督教，最後都是要靠『西方三聖』接引你去西方，所以不管是什麼宗教最後還是同樣走這一條路啦！」所以「牽亡歌陣」的宗教思想就植基於此——引導亡者到西方極樂世界去。（田 2 頁 23-24；田 14 頁 3）

三、「牽亡歌陣」的使用場合

賴天祐說：「牽亡歌陣原來根本就不是做喪的，但是到我的師父的手中時，就是已經在做喪的。我師父的師父，也就是我的師公，也經已在做喪的，不過他們那一輩也會做廟會。」所以，賴天祐的說法是原本「牽亡歌陣」是在做「廟會」用的，他並且說目前在廟會中還可以看見「紅頭法師」做法事，只不過不是在做「牽亡歌陣」，因為現在「牽亡歌陣」都只有做喪事（其實早在三、四十年前就開始做喪事）（田 2 頁 6）。所以，「牽亡歌陣」最早是使用在廟會場合，後來在廟會和喪葬場合均使用，而現在只用在喪葬場合。

四、在喪葬儀式中安排「牽亡歌陣」的目的

（一）過路關：賴天祐認為在喪葬儀式中安排「牽亡歌陣」，「它的目的是過路關，帶亡者過路關。」，若沒有安排「牽亡歌陣」，亡者不可能順利過「路關」。（田 2 頁 7-8）

（二）開魂路：蔡佳錚表示若是頭旬（頭七）或過逝當天去做法事的另一個目的是為亡者「開魂路」，亡者「他這樣才知道以後過路關要走哪裡、哪裡啊！」（田 6 頁 16）

五、「牽亡歌陣」的人員編制、角色及以前的裝扮

（一）人員編制：陳松男說，「牽亡歌陣」以前一團是六個人：紅頭法師、老婆、倒退、小旦、兩個樂師（一個彈三弦、一個拉大廣弦）。因為以前是用摩托車相載，六個人剛好三部摩托車。後來因為景氣好、人手不足、又有開車，

所以一團才改成五人。而且三、四十年前「牽亡歌陣」的團員都是男性，「原本都是男的，連『搖的』都是男的在搖呢！」後來才有女性加入。(田 5 頁 6-7)

(二) 角色 (田 1 頁 6；田 2 頁 22-24；田 6 頁 7、24)

- 1.紅頭法師：又稱「三壇法師」或「紅頭仔」，站在「牽亡歌棚仔」的後面（以面向靈堂為方向），代表太上老君，他的功用是講經說道。
- 2.老婆：站在「牽亡歌棚仔」的右邊，她代表「母娘」，她的功用是帶領亡魂的嚮導，同時也有接引亡魂的功用。
- 3.倒退：站在「牽亡歌棚仔」的前面，她也叫「尪姨」，又代表「善財」（金童），即觀世音菩薩身旁的「善財童子」。她能「觀落陰」，她的功用是負責獻紙錢、燒紙錢來幫亡魂買通鎮守每個路關的鬼神，好讓亡魂順利過路關，同時也有接引亡魂的功用。
- 4.小旦：站在「牽亡歌棚仔」的左邊，也叫（代表）「蓮女」（玉女），即觀世音菩薩身旁的「蓮女」，她的功用也是來接引亡魂的。賴天祐說小旦並不是代表亡者的配偶，這是完全錯誤的說法。

(三)「牽亡歌陣」以前的服裝打扮：(田 1 頁 6；田 5 頁 6、19；田 6 頁 9-15)

- 1.老婆穿黑色古代的衣服，像在演戲那樣，頭戴假髮，在後腦勺有一個髮髻。
- 2.倒退穿青色古代的衣服，「綁一個頭髮是尖的，就像善財那樣」。
- 3.小旦穿白色的古代衣服，「蓮女的頭髮就要綁像佛祖邊的蓮女那樣」。
- 4.紅頭法師頭綁「紅頭巾」、戴「通天冠」，腰繫「劍帶」，打赤腳，褲管捲成一長一短。
- 5.樂師穿平常的衣服。

六、「牽亡歌陣」的傳佈方式

「佳錚牽亡歌團」的成員提及「牽亡歌陣」傳佈的方式有三：

- (一) 師徒相傳：由幾個想學「牽亡歌陣」的人一起集資聘請師父來教，如此不僅傳授台南地區的人，也傳授到外縣市去。(田 5 頁 5-6)

(二) 婚嫁：由外縣市嫁到台南地區的女子，聘請台南地區的「牽亡歌陣」回娘家做法事。(田 5 頁 5-6)

(三) 遷徙：台南地區的「牽亡歌陣」遷徙到外縣市去，但仍然繼續執業。(田 6 頁 6)

七、「牽亡歌陣」的興衰原因

(一)「牽亡歌陣」興起的原因：陳松男認為「牽亡歌陣」興起的原因有三——

- 1.「請神」大家都聽得懂，所以會認為「牽亡歌陣」有請神來保護亡者和家屬。(田 12 頁 3)
- 2.爲了面子，「有輸人不輸陣」，因爲別人家辦喪事有請「牽亡歌陣」，所以我們家辦喪事時也要請。(田 12 頁 3)
- 3.「牽亡歌陣」剛出來的時候團員的行爲舉止是很莊嚴、自重的，所以也受人尊重。(田 5 頁 10)

(二)「牽亡歌陣」沒落的原因：陳松男認為「牽亡歌陣」沒落的原因有五——(田 5 頁 9-10、17；田 12 頁 2)

- 1.傳授弟子太多，除了良莠不齊外，又造成惡性削價競爭，因此收掉很多團。
- 2.經濟不景氣，喪葬陣頭能省就省，減少演出機會。
- 3.部份「牽亡歌陣」從業人員行爲不檢，喪失莊嚴性，漸使社會大眾輕視「牽亡歌陣」，並造成社會大眾對「牽亡歌陣」的嚴重誤解，遂使「牽亡歌陣」失去在喪葬儀式中的地位。
- 4.某些團不按傳統的方式做演出，品質不良。
- 5.團員有男有女，容易讓社會大眾做不當的聯想。

(三)「牽亡歌陣」目前仍能維持的原因：陳松男表示，現在經濟不景氣，許多喪葬陣頭(如：獅陣、三藏取經、五子哭墓、鼓陣等等)都很少看到了，但是「牽亡歌陣」在鄉下地方仍然能時常看到，是因爲「景氣差，大家都覺得『牽亡歌』較適合。」，原因是「『牽亡歌』有請神保護亡者。」(田 5 頁 22-23)

八、「牽亡歌陣」的師承

「牽亡歌陣」是否有分派別呢？陳松男說：「有啊！不同款師父教的，都有放下來，形成他自己的血脈。」而且不同團的作風也不相同。（田 5 頁 21）

九、「佳錚牽亡歌團」做法事的立場

賴天祐說他們是以下列三個立場（或說原則）在做法事：（田 2 頁 10）

- （一）把牽亡歌詮釋得讓家屬聽得懂，「所以我講求的是家屬或旁邊的人他們要聽，不要走馬看花。」
- （二）「第二點就是讓家屬知道說你們花這個錢是花什麼意義的。」
- （三）「第三就是我們盡全力把晚場做好，（這樣）我們收他們這條錢也才不會不好意思。」

十、「牽亡歌陣」的悲傷輔導效果

- （一）賴天祐依據他多年的從業經驗估計，如果在乎亡者的喪事而且有在現場看「牽亡歌陣」演出的家屬，內心能因此得到安慰的比例大概有一半以上，如果有認真在聽，並且向團員詢問內容的家屬，賴天祐除了會提供更多資訊之外，還會安慰他們，例如會跟他們說他們的「先人已經被帶到西方極樂世界了，人生在世沒有人不經過生老病死的，人生的過程就是這樣，先走先好命，他已經歸神做仙了，希望你不要再悲傷了，你的某某人（爸爸、媽媽、叔叔）相信他們也不希望看到你們這些陽世的孩兒、姪兒這麼悲傷，他們也希望你們日子會更好過…」家屬會因此得到更大的安慰，他們會很感恩，會很有禮貌的對待團員。另外，家屬聽到「牽亡歌陣」的內容有帶領亡者過路關，最後到西方極樂世界，他們的內心會感到安慰。（田 2 頁 11-15）
- （二）賴天祐也說如果家屬不在乎亡者的喪事，而在那裡走來走去，或者根本就沒有人看「牽亡歌陣」演出，當然是得不到安慰。（田 2 頁 11-15）
- （三）賴天祐表示，他會視往生者家屬的狀況讓他們把悲傷的情緒宣洩出來：如果家屬有心，而且也臉露悲淒，他們就會在法事進行一半以後，把速度放慢、曲調變得比較低沈，營造出比較悲淒的感覺，讓家屬能因此好好的哭一場，「做完之後，往生者的家屬有跟我說，他們覺得心中的難過有比較好。」（田

參、「佳錚牽亡歌團」的使用器具及其意涵

一、牽亡歌棚仔：「牽亡歌棚仔」又稱「三寶壇」、「三姑娘媽棚」、「恩主娘媽棚」，它是「牽亡歌陣」的主道具，「佳錚牽亡歌團」的「牽亡歌棚仔」的造型與研究者所蒐集到的文獻記錄一樣，是上下兩層的四角亭造型。以下分別把屋頂、前面、右面、左面、後面、及上、下層詳述如下——（田 1 頁 1-2；田 2 頁 16-17；田 3 頁 11-12）

（一）屋頂：屋頂作燕尾式的向斜上方翹起，屋脊中央有一個「火」的造型，「火」的中間是一面圓形的鏡子；屋脊及屋椽都是金黃色的，「屋瓦」是用藍綠色漆塗出來的（如圖 4-1-1、4-1-5）。陳松男說「牽亡歌棚仔」棚頂上的「火」代表神聖的釋迦牟尼佛祖，因為當年佛祖自行坐化（火焚），所以棚頂用「火」的造型來代表釋迦牟尼佛祖，希望往生者能向佛祖學習。

（二）前面：上層接在屋簷下面有一塊黑絨布，布上由左至右寫著「陰陽相會」四個金黃色的字，布的下緣有金黃色的瀏梳。下層亦是一塊黑絨布，幾乎把整個下層蓋住，布的下緣亦有金黃色的瀏梳，布的上端左邊寫著一個金黃的大字「六」，右邊寫著一個金黃的大字「甲」，中間由上而下寫著「佳錚牽亡團」，亦是金黃色的字，字小一些。底部是金黃色的木板，左邊畫一條龍，右邊畫一隻虎，中間由上而下寫著黑字「六甲」（如圖 4-1-1）。「六甲」就是代表這個團是來自台南縣六甲鄉，而「佳錚牽亡團」就是這個團的團名。

（三）右面：上層緊接在屋頂下的三角區域的黑絨布上，由左至右橫寫金黃色的「六甲」兩字；緊接其下亦是一塊黑絨布，下緣有金黃色瀏梳，布上由左至右橫寫金黃色的「接引西方」四字。下層亦是一塊黑絨布，幾乎把整個下層蓋住，布的下緣亦有金黃色的瀏梳，上面有兩排由左至右橫寫的金黃色的字，上排是「世上難見」，下排是「百歲人」，所以連貫起來應是「世上難見百歲人」。底部是金黃色的木板，畫上紅邊，上面橫寫著一組行動電話號碼。（如圖 4-1-2）

- (四) 左面：與右面相同，只有字不同。上層是寫「魂歸樂國」；下層是寫「山中存有」、「千年樹」，所以連貫起來應是「山中存有千年樹」。(如圖 4-1-3)
- (五) 後面：上層接在屋簷下面有一塊黑絨布，布上由左至右寫著「孝思堂」三個金黃色的字，布的下緣有金黃色的邊。下層是空的。(如圖 4-1-4)
- (六) 上、下層：「牽亡歌棚仔」分為上下兩層。上層是金黃色的木板，前、左、右三面各有一個N字型及反N字型的淺藍色的小欄杆，杆頂是圓形橘色的，都緊靠柱子；上層前方放著一個紅色的爐（小鐵桶），桶上由上而下寫著黑字「瑞氣呈祥」(如圖 4-1-6)，桶內放一些向喪家借的米，並且插著五營令旗；其它如角鼓、帝鐘、(紅頭法師的)麥克風、杯水等亦放在上層；上層前、左、右三面各掛著一個黃色的小袋子，是掛在小欄杆上，是讓老婆、倒退、小旦放敲仔及麥克風用的。下層其實是一個金黃色的木板箱子，上面是放團員的一些個人用品；緊接著下層後方擺著麥克風的主機及延長線等機器設備(如圖 4-1-1~4-1-4)。在上下兩層之間的兩側有四根可以伸收的空心鐵棍，方便移動時抬著走；若長距離移動時，會把「牽亡歌棚仔」放在有輪子的四方形小滑板上，以便推動(如圖 4-1-5)。



圖 4-1-1：「佳錚牽亡歌團」的「牽亡歌棚仔」前面。



圖 4-1-2：「佳錚牽亡歌團」的「牽亡歌棚仔」右面。



圖 4-1-3：「佳錚牽亡歌團」的「牽亡歌棚仔」左面。



圖4-1-4：「佳錚牽亡歌團」的「牽亡歌棚子」後面。



圖 4-1-5：長距離移動的「牽亡歌棚仔」加裝四鐵棍及小滑板。



圖 4-1-6：「佳錚牽亡歌團」用來插五營旗的「爐」。



圖 4-1-7：「佳錚牽亡歌團」紅頭法師所使用的「帝鐘」。



圖 4-1-8:「佳錚牽亡歌團」紅頭法師所使用的「角鼓」。

二、角鼓:「角鼓」又稱為「暮鼓」、「龍角」、「靈角」,是牛角製成,尖端坎上玉製或銅製的吹嘴,在吹嘴上綁著十幾條細的紅布條(如圖 4-1-8),是紅頭法師所使用的法器之一。賴天祐和蔡佳錚表示,吹「角鼓」的目的有三——一是要調營、請神,二是調亡魂,三是讓一些孤魂野鬼都不可以靠近過來。(田 1 頁 2; 田 6 頁 7-9)

三、帝鐘:「帝鐘」又稱為「心鐘」、「鐘仔」、「司公鉸仔」,是銅製鐘身,內懸金屬鈴舌,柄上有三叉成山字形,柄用紅布纏著,是紅頭法師所使用的法器之一(右手拿)(如圖 4-1-7)。其功用除了配合牽亡歌的進行打拍子之用外,賴天祐和蔡佳錚表示,亡魂會跟著鈴聲走,因為亡魂有時候沒有能力看到紅頭法師、老婆、倒退、小旦,因他們代表神尊,所以搖「帝鐘」是要讓他聽到,跟得上。(田 1 頁 2; 田 6 頁 7-9)



圖 4-1-9:「佳錚牽亡歌團」老婆、倒退、小旦所使用的「敲仔」。



←圖 4-1-10：
「佳錚牽亡
歌團」樂師所
使用的「三
弦」。



→圖 4-1-11：
「佳錚牽亡
歌團」老婆所
使用的「圓形
扇」。



圖 4-1-12
：「佳錚牽
亡歌團」小
旦所使用
的「芭蕉
扇」。



圖 4-1-13：
「佳錚牽
亡歌團」老
婆、小旦所
使用的「絲
巾」。

四、敲仔：「敲仔」是四塊長條狀的竹片，長約十五公分，寬約四公分，兩片一組（如圖 4-1-9），在做旬、晚場、遷棺前、入壙前的法事時，由老婆、倒退、小旦使用，配合「牽亡歌陣」的進行用以打拍子；在送葬及返主的路上是由倒退一人使用。據陳松男表示，「敲仔」原本是車鼓陣的器具，是「牽亡歌陣」向車鼓陣學習使用的，主要的目的就是打拍仔，沒有什麼其他法事上的功能（田 1 頁 2）；據蔡佳錚表示「敲仔」的另一個功能就是不要讓「牽亡歌陣」表演的時候冷場（田 6 頁 7）。



圖 4-1-14：「佳錚
牽亡歌團」倒退
所使用的「黃古
仔紙」--原本的
樣式和捲成圓錐
狀的樣式。

五、三弦：「佳錚牽亡歌團」所使用的樂器是「三弦」（如圖 4-1-10），由樂師使用，用於「牽亡歌陣」全部的音樂伴奏。陳松男說，「牽亡歌陣」必須用（我國）傳統的樂器伴奏才「對味」。（田 1 頁 2）

六、手物：「佳錚牽亡歌團」所使用的手物除了前述的「敲仔」之外，尚有五種——

（一）圓形彩扇：「圓形彩扇」就是一般常見的圓形的布面扇子，扇緣用鐵絲撐緊，扇面有一些圖畫，扇柄是黑色的，柄末有瀏梳（如圖 4-1-11）。在做旬及晚場法事中「勸亡」時，以及在送葬及返主的路上，由老婆使用，通常是右手拿著。蔡佳錚表示「圓形彩扇」是傳統「牽亡歌陣」所使用的手物，是代表一般老人家在搨風的扇子，她特別要求要在這些時刻恢復使用。（田 1 頁 2；田 3 頁 8；田 4 頁 5-8；田 6 頁 21-23；田 7 頁 5-12；田 10 頁 4-6）

（二）多彩羽扇：「多彩羽扇」就是用一般的褶扇，在每一根扇骨的尾端綁上一束細細的彩色塑膠繩（如圖 4-1-12）。在做旬及晚場法事中「勸亡」時、在送葬及返主的路上、以及偶爾在遷棺前法事時，由小旦使用，通常是右手拿著。蔡佳錚表示「多彩羽扇」是傳統「牽亡歌陣」所使用的手物，代表天上的玉女手中所拿的「芭蕉扇」，她特別要求要在這些時刻恢復使用。（田 1 頁 2；田 3 頁 8；田 4 頁 5-8；田 6 頁 21-23；田 7 頁 5-12；田 10 頁 4-6）

（三）絲巾：「佳錚牽亡歌團」所用的絲巾有藍、綠、黃、橘等顏色，就是一般所使用的五十公分見方的絲巾（如圖 4-1-13）。在做旬及晚場法事中「勸亡」時，以及在送葬及返主的路上，由老婆、小旦使用，在做旬及晚場法事中「過路關」的少數「路關」時，由老婆使用，通常是左手拿著。蔡佳錚表示「絲巾」是傳統「牽亡歌陣」所使用的手物，手拿「絲巾」的主要目的是不讓手空著，顏色不同的目的是要看起來比較出色，沒有什麼特別的意思，她特別要求要在這些時刻恢復使用。（田 1 頁 2；田 3 頁 8；田 4 頁 5-8；田 6 頁 21-23；田 7 頁 5-12；田 10 頁 4-6；田 23 頁 1）

（四）壽金：「壽金」就是一般民間拜拜時燒給神明的那種「金紙」（如圖 4-2-6）。在做旬及晚場法事中「過路關」的少數「路關」時、在做旬及晚場法事中「勸

亡」時，由倒退使用，有時單手、有時雙手拿，在過「奈河橋」時，則老婆、倒退、小旦都拿，在「開壇」及「辭神」時，則由老婆拿，通常是會點上火的。陳松男表示，在「過路關」及「勸亡」時倒退拿燃燒的「壽金」之目的是燒錢獻紙請神明帶亡魂過關；蔡佳錚表示，在過「奈河橋」時，燃燒的「壽金」的火光是要為亡魂照路用；「開壇」時是淨壇用；「辭神」時是感謝神明。
(田 3 頁 5-8；田 4 頁 5-8；田 5 頁 18；田 6 頁 3-4、16、20；田 7 頁 5-12；田 10 頁 4-6；田 23 頁 1-2)

(五) 黃古仔紙：「黃古仔紙」是長方形的黃色冥紙，但是上面沒有刷金、銀、字等等，是空白的，在使用時會捲成圓錐狀（如圖 4-1-14）。在做旬及晚場法事中「勸亡」時，由倒退所使用，通常是用食指及中指夾著，有時會點火，有時不點火。陳松男表示，倒退使用「黃古仔紙」的目的是燒錢獻紙請神明帶亡魂過關。蔡佳錚表示，「黃古仔紙」是傳統「牽亡歌陣」所使用的手物，她特別要求要在這些時刻恢復使用。(田 6 頁 22；田 10 頁 5-7；田 23 頁 1-2)

七、紅頭巾：「紅頭巾」又稱「紅頭布」，是紅頭法師包住頭部（頭髮）的一塊鮮紅色的布，它的上端中央有一個八卦，八卦的中間寫著「太極」，右上畫日，左上畫月。八卦之下寫著「奉勅令九天玄女罡」。日之下畫著五個用之字形的線連結的小圓圈，右兩個、左三個；在其下是畫七星，右四、左三，右邊四星の間隔中各寫一個「雷」，雷的右下和左下各畫一條螺旋線，左邊三星亦同。月之下五個小圓圈排成四角、一個在中央，任兩個圓之間用線連結，只有下面兩個圓之間沒有連線；在其下亦畫七星，型式與右邊的七星相同，只是七星的排列左右相反（如圖 4-1-15）。賴天祐解釋——日、月代表兩儀；日、月下的五個小圓圈所形成的圖形叫「五防」，是要預防「五防蓋頂」（意即五雷轟頂）；「五防」之下的七星和五個「雷電」，叫做「五防七星」，也是要預防「五防蓋頂」。上述這些都是要護住紅頭法師的天門的保護措施，因為畢竟紅頭法師是凡人。蔡佳錚解釋，「奉勅令九天玄女罡」是在表示「本壇娘媽都屬於九天玄女界管的」的意思。(田 6 頁 9-11)

八、通天冠：「佳錚牽亡歌團」的「通天冠」是一頂貼滿亮片的華麗法冠，在做法事時

由紅頭法師戴在頭上。賴天祐解釋——「通天冠」中間最高的部份是代表「火焰」，「火焰」中央透明的珠子是代表「火」；「火焰」下面是「元始天尊的形象」，而橫著的那支是「劍」，代表「元始天尊」的頭釵；「元始天尊的形象」的兩旁，一邊是龍、一邊是虎（如圖 4-1-16、4-1-17）。戴「通天冠」的意思有二，一是「對請下來的神明一種尊重的意思」，二是可以直達天庭調兵、調營、調將。（田 6 頁 11-14）

九、麥克風及擴音設備：麥克風有四支，紅頭法師、樂師、老婆、倒退各一支，主要用於唸、唱；擴音設備除了有一組主機（如圖 4-1-4）之外，還有一個音箱和一個喇叭（如圖 4-1-5）。有時主持喪事的道長亦會借用來向喪家宣佈注意事項。至於「牽亡歌陣」為什麼要使用麥克風及擴音設備呢？陳松男表示，目的是為了減輕團員唸、唱時的喉嚨負擔，不然早期沒有使用擴音器時，連續表演幾場下來聲音就沙啞了！現在和尚、道士做法事時亦用擴音器，原因是一樣的（田 5 頁 17-18）。



圖 4-1-15：
「佳錚牽
亡歌團」紅
頭法師所
使用的「紅
頭巾」。



圖 4-1-16：「佳錚牽亡歌團」紅頭法師所使用的「通天冠」一。



圖 4-1-17：「佳錚牽亡歌團」紅頭法師所使用的「通天冠」二。

肆、「佳錚牽亡歌團」的服裝

「佳錚牽亡歌團」的服裝特色是——紅頭法師的服裝比較固定；樂師是穿平常的衣服；三位女團員的服裝各有好幾套，款式大致相同，也都維持著蔡佳錚跟設計師要求的「衣服要亮麗」的原則（田 6 頁 8），只不過會在顏色、細部花紋及衣袖和褲管的長、短上做一些變化。以下分別描述之：

一、紅頭法師：頭綁「紅頭巾」，然後再戴上「通天冠」。上身穿白色短袖唐裝，下身著黑色西褲，腳穿黑色功夫鞋（如圖 4-1-18）。賴天祐說：「紅頭法師也談不上什麼服裝，我自己穿這樣（指他穿的唐裝）也是我對自己的要求，穿著整齊也才有做法師的莊嚴，不能說只拿著那些法器，服裝胡亂穿就要去做法事了。」而且這樣穿著也是對這個法事及喪家的一種尊重。（田 6 頁 14）



←圖 4-1-18
：「佳錚牽亡
歌團」紅頭法
師的服裝。



→圖 4-1-19
：「佳錚牽亡
歌團」樂師的
服裝。



←圖 4-1-20：「佳
錚牽亡歌團」8
月 4 日早場老婆
的服裝（正面）。



→圖 4-1-21：「佳
錚牽亡歌團」7 月
15 日早場老婆的
服裝（背面）。

二、樂師：穿平常的衣服。頭戴鴨舌帽，帽身白色，帽舌紅色；上身穿白色（有時有一些簡單的花紋）短袖 Polo 衫或親衫，戴白色袖套；下身穿深色西褲；腳穿棕色涼鞋（如圖 4-1-18、4-1-19）。賴天祐表示，因為樂師是「後場」，所以服裝隨意即可（田 6 頁 14）。

三、老婆：老婆的服裝此處僅擇其中一套（民國 94 年 7 月 15 日及 8 月 4 日為同一套）為代表做較為仔細的說明，其他的變化僅搭配照片做簡單的說明。七月十五日及八月四日的是全身紗質衣服。上身穿橘紅色衣服，長燈籠袖，袖上縫有藍、白、黃三色的花朵各一至二朵，胸前、背後皆有大 V 字型的藍、綠、黃三色的波浪狀彩布。下身是上短裙，下長褲。裙子是橘紅色的，上束下寬，上束部份是寬腰帶造型，束緊腰部，腰帶上繡有橫 S 型的花紋，裙擺長至大腿上半部，有黃、藍兩色的大花邊。褲子是橘紅色燈籠長褲，在膝蓋附近斜縫著黃、藍色的波浪狀布條各一。腳穿粉紅色的布鞋（如圖 4-1-20、4-1-21）。在七月十五日送葬及返主的路上會戴上白色的大圓帽（如圖 4-1-22），二十三日送葬及返主的路上會戴上白色的鴨舌帽（如圖 4-1-27），蔡佳錚表示那是為了防日曬。有時候短裙的裡面會改穿短褲，例如七月二十二日做晚場的時候就是穿短褲（如圖 4-1-23），蔡佳錚解釋說：「那是因為天氣熱人，所以只有穿短褲，沒有穿長褲，要不然已經滿身汗了，還穿長褲？」（田 1 頁 2-3；田 6 頁 7-8；田 8 頁 5-6）



圖 4-1-22：
「佳錚牽
亡歌團」7
月 15 日的
服裝，送葬
及返主時
戴大圓帽。



圖 4-1-23：
「佳錚牽亡歌團」7
月 22 日晚
場的服裝，
三位女士
是穿短褲。



圖 4-1-24：「佳錚牽亡
歌團」8 月 4 日早場倒
退的服裝（正面）。



圖 4-1-25：「佳錚牽亡
歌團」7 月 15 日早場
倒退的服裝（背面）。



圖 4-1-26：「佳錚
牽亡歌團」8 月 15
日倒退的服裝。

四、倒退：倒退的服裝此處僅擇其中一套（94 年 7 月 15 日及 8 月 4 日為同一套）為代表做較為仔細的說明，其他的變化僅搭配照片做簡單的說明。七月十五日及八月四日的是全身紗質衣服。上身綠色衣服，長燈籠袖，袖上縫有藍、白、橘三色的花朵各一至二朵，胸前、背後皆有大 V 字型的橘、白色的波浪狀彩布。下身是上短裙，

下長褲。裙子是綠色的，上束下寬，上束部份是寬腰帶造型，束緊腰部，腰帶上繡有橫S型的花紋，裙擺長至大腿上半部，有橘、白兩色的大花邊。褲子是綠色燈籠長褲，在膝蓋附近斜縫著橘、白色的波浪狀布條各一。腳穿粉紅色的布鞋（如圖 4-1-24、4-1-25）。在七月十五日及二十三日送葬及返主的路上會戴上白色的大圓帽（如圖 4-1-22、4-1-25）。有時候短裙的裡面會改穿短褲，例如七月二十二日做晚場的時候就是穿短褲（如圖 4-1-23）。八月十五日則穿另一套款式小有不同的鮮黃色衣服，但大體上的設計仍是差不多（如圖 4-1-26）。（田 1 頁 2-3；田 8 頁 5-6；田 10 頁 7）

五、小旦：在研究者田野研究期間有三個不同的人擔任小旦，三人的服裝均不相同，分述如下——

（一）張安妮：此處僅擇最常擔任此角色的張安妮的其中一套服裝（94 年 7 月 23 日及 8 月 4 日為同一套）為代表做較為仔細的說明。七月二十三日及八月四日的是全身紗質衣服。上身黃色衣服，長燈籠袖，袖上縫有粉紅、綠、藍色的花朵各一至二朵，胸前、背後皆有大V字型的綠、粉紅、藍色的波浪狀彩布，胸前還有綠、粉紅、藍三色的大蝴蝶結，領子是一圈粉紅色波浪狀的彩布，上面縫了白色的珠子。下身是上短裙，下長褲。裙子是黃色的，上束下寬，上束部份是寬腰帶造型，束緊腰部，腰帶有銀邊、中央（在腹部的的位置）有X形的花紋，裙擺長至大腿上半部，有綠、粉紅、藍三色的大花邊。褲子是黃色燈籠長褲，在膝蓋附近斜縫著綠、粉紅色的波浪狀布條各一。腳穿白面、粉紅色條紋的布鞋（如圖 4-1-27、4-1-28）。在七月二十三日送葬及返主的路上會戴上白色的大圓帽（如圖 4-1-27）。有時候短裙的裡面會改穿短褲，例如七月二十二日做晚場的時候就是穿短褲（如圖 4-1-23）。八月十五日則穿另一套款式小有不同的橘色衣服，但大體上的設計仍是差不多（如圖 4-1-29）。（田 3 頁 11；田 4 頁 4；田 8 頁 5-6；田 10 頁 7）

（二）楊素卿：七月十五日由楊素卿擔任小旦時的衣服，同樣是全身紗質衣服，上身白色長燈籠袖衣服，胸前平縫著一條大V字型的淡藍及淡紫色挑染的彩

布。下身是上為淡藍及淡紫色挑染的百褶蓬蓬短裙，下為白色燈籠長褲。腳穿紅、白色相間的布鞋（如圖 4-1-22）。（田 1 頁 3）



圖 4-1-27：
「佳錚牽
亡歌團」7
月 23 日的
服裝，送葬
及返主時
戴大圓帽
或鴨舌帽。



圖 4-1-28：「佳錚牽
亡歌團」8 月 4 日早
場小旦的服裝。



圖 4-1-29：「佳錚
牽亡歌團」8 月 15
日小旦的服裝。



圖 4-1-30：「佳錚牽
亡歌團」8 月 21 日
早場小旦的服裝。

（三）賴依庭：八月二十一日由賴依庭擔任小旦時的衣服，同樣是全身紗質衣服，
上身白色長燈籠衣服，袖上有紅、藍色的花朵，胸前橘、綠色的小花排成大

V字型，背後亦同。下身是穿一件白色的燈籠長褲，在膝蓋附近斜縫著綠、橘色的波浪狀布條各一。長褲外面穿一件白色短裙，裙子是上束下寬，上束部份是寬腰帶造型，上繡有X型的花紋，裙擺長至大腿上半部，有綠、橘兩色的大花邊。腳穿白布鞋（如圖 4-1-30）。（田 11 頁 4）

伍、「佳錚牽亡歌團」的法事種類

「佳錚牽亡歌團」的法事種類大致可分為四類，其一是亡者過逝當天的法事，其二是「做旬」的法事，其三是「晚場」的法事，其四是「早場」的法事。分述如下——

一、過逝當天的法事：蔡佳錚表示，有亡者家屬在亡者過逝當天就請他們去做「牽亡歌陣」，目的是為了替亡者「開魂路」。（田 6 頁 16）

二、「做旬」法事：即是在喪事過程中的「旬課」時間去做的法事，賴天祐表示台南縣新營附近的幾個鄉鎮，若不是正五代祖，旬課只排五旬，沒有排到七旬，如果是五旬就滿旬，則旬課的名稱通常是：頭旬孝男旬，二旬查甫（男）旬，三旬女兒（查某子）旬，四旬孫女旬，五旬（圓）滿旬。做滿旬和出殯的最多，其次是做頭旬，再來做三旬女兒旬的也不少，因為通常聘請「牽亡歌陣」的費用是由亡者的女兒們出的，所以會在三旬做法事，另外也有人邀請他們二旬或四旬去做「牽亡歌陣」，這主要是看排「旬課」的先生怎麼排，如果排到二旬或四旬，就這個時候去做（田 22 頁 1-5）。依研究者的觀察，「做旬」法事的時間大約八十分鐘左右。

三、「晚場」：在田野研究這段期間，研究者常常聽見「佳錚牽亡歌團」的團員稱出殯前一晚的法事為「晚場」，通常出殯前一天就是所謂的「滿旬」（田 22 頁 4），但是他通常會特別稱滿旬晚上做的法事為「晚場」。跟據研究者的觀察七月二十二日、八月三日的「晚場」與八月十五日的「做旬」的流程相同，沒有什麼差別（田 3；田 7；田 10）。依研究者的觀察，「晚場」法事的時間大約八十分鐘左右。

四、「早場」法事：在田野研究這段期間，研究者常常聽見「佳錚牽亡歌團」的團員稱出殯當天的法事為「早場」，因為通常出殯的時間都是早上。「早場」其實是包括出

殯當天四段不同的法事在內——遷棺前法事、送葬法事、入壙前法事（或火葬）、返主法事（田 1；田 4；田 8；田 11）。依研究者的觀察，遷棺前法事的時間大約十二、三分鐘左右，入壙前法事的時間大約八、九分鐘左右。

第二節 六甲「佳錚牽亡歌團」做旬及晚場儀式的流程、內容和意涵

本節內容是以研究者觀察「佳錚牽亡歌團」民國九十四年七月二十二日的晚場（寫成田野筆記 3）、八月三日的晚場（寫成田野筆記 7）、十五日的做旬（寫成田野筆記 10）為藍本，再綜合多次訪談團員的內容所彙整出來的第一手田野研究資料。現將「佳錚牽亡歌團」的「做旬」及「晚場」儀式之流程、內容和意涵依照時間順序敘述於下。

壹、開壇

一、儀式動作程序及內容（田 3；田 7；田 10）

（一）法事開始之前，人員尚未就定位，倒退拿香站在「牽亡歌棚仔」前方（以面向靈堂為方向）面向它鞠躬敬拜三次，插香在其中的紅色香爐中。

（二）接著老婆站在「牽亡歌棚仔」前方面向它，手中拿燃燒中的金紙揮動，手從右上揮到左下，再從左上揮到右下，再從上而下做之字型的動作，把整個「牽亡歌棚仔」薰到金紙的烟氣（如圖 4-2-1）；然後以逆時針的方向再到「牽亡歌棚仔」的左邊做同樣的動作；再來是後面；再來是右邊；最後把未燃盡的金紙放入燒紙錢的金爐內。

（三）樂師（坐在紅頭法師的右後方或左後方兩、三步左右）全程都有做音樂伴奏。

二、儀式意涵：蔡佳錚表示，老婆站在「牽亡歌棚仔」前方面向它，手中拿燃燒中的金紙揮動的動作「那是在請神，請我們本壇的『娘媽』到位…用那金紙的意思是要淨我們的三寶壇。」；金紙之所以先揮到左邊（小邊）再揮到右邊（大邊），這是因為我們是凡人，所以動作一定要先從「小邊」開始，最後再揮中間，這樣就代表「全部都請到，這算對對方（指神明）一個尊重的意思。」（田 6 頁 3-4）。所以「開壇」的儀式包含了請神（本壇娘媽）、敬神、淨壇的三種意涵在內。



圖 4-2-1：「佳
錚牽亡歌團」
晚場或做旬法
事中「開壇」
的情況--老婆
以金紙「淨壇」
和請本壇娘
媽。

貳、請魂就位及請神 I

一、儀式動作程序及內容（田 3 頁 2；田 7 頁 3；田 10 頁 2）

- （一）在老婆做「開壇」的動作時，倒退即招呼家屬來拿香，小旦指導家屬站位，紅頭法師指導家屬站位的秩序——請亡者的子女及媳婦、女婿站前面，家屬不用披麻帶孝。接著三位女團員一橫排站在「牽亡歌棚仔」前面，面對靈堂，家屬站在她們後面。（如圖 4-2-2）
- （二）法師吹角鼓後（如圖 4-2-3），開搖帝鐘，握帝鐘的手同時拿著三支香；三位女團員以敲仔打節拍，舞步是點踏步，偶爾雙腳併攏、左右搖擺同時蹲下再站起來；樂師唸口白，內容大致是告訴亡者他的出生日期、往生日期、歲數、住家地址，以及他已經「登天別世」了，接著再說他友孝的子孫正為他拿香拜請各神明，請的神明有觀世音菩薩、地藏王菩薩、十殿閻王、各方眾神明、本壇娘媽，要為亡者打開路關、現出路景，請亡者也要保佑子孫能長壽、平安，最後拜請佛祖渡亡者到西方。
- （三）過程中只要有拜請任何一位神佛，三位女士都會帶家屬一起鞠躬敬拜（如圖

4-2-2)，最後大家再向靈堂鞠躬敬拜三次，老婆請亡者子女的香插到正廳神主前的香爐中，其他家屬的香插在靈堂的香爐中，同此時樂師請家屬就退到一旁坐下觀看「牽亡歌陣」的演出。

(四) 樂師全程都有做音樂伴奏，只有法師吹角鼓的時候停止。

(五) 八月三日，在整個「請魂就位及請神 I」過程中，有一些家屬一直是低聲啜泣，大多數家屬則是眼眶泛紅；七月二十二日及八月十五日，家屬表情肅穆，但是沒有哭泣。



圖 4-2-2：
「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中「請魂就位及請神 I」的情況。

二、儀式意涵

(一)「請神」的意涵是什麼呢？賴天祐表示，「請神」是要護衛亡者，讓亡者過路關能一路平順。(田 2 頁 19)

(二) 在「請魂就位及請神 I」的儀式中為什麼亡者家屬要一起參與呢？蔡佳錚表示「他們也要和我們一樣誠心誠意來請神，來給亡者帶路，給他好過關、走好路。」(田 6 頁 4)

(三) 老婆、倒退、小旦一橫排站在「牽亡歌棚仔」前面，面對靈堂，家屬站在她們後面的這個動作，蔡佳錚說其目的是要帶動家屬做敬拜的動作。(田 6 頁 5)

(四) 家屬不用披麻帶孝的意涵是什麼？蔡佳錚表示：「我們會要他們把麻帽脫掉，這是對神尊的一種尊敬。」(田 6 頁 4-5)

(五) 紅頭法師搖帝鐘的同手拿三支香的意涵是什麼呢？蔡佳錚說：「因為亡者也會跟著烟氣，這就是要帶領亡者走地府三十六關。」，因為前場四人是代表神尊，所以亡者有時會看不到他們，他只能聞香的烟氣和聽帝鐘的鈴聲跟著走。(田 6 頁 7)



←圖 4-2-3:「佳錚牽亡歌團」紅頭法師吹角鼓的狀況。



→圖 4-2-4:「佳錚牽亡歌團」紅頭法師用麥克風唸、唱及搖帝鐘的狀況。

參、請神 II

一、儀式動作程序及內容 (田 3 頁 2-3 ; 田 7 頁 3-4 ; 田 10 頁 2)

- (一) 全體團員就定位，法師站在「牽亡歌棚仔」後面 (以面向靈堂為方向)，面對著「牽亡歌棚仔」；倒退是站在「牽亡歌棚仔」前面，隔著「牽亡歌棚仔」面對法師而背向靈堂；老婆站在「牽亡歌棚仔」的右邊，亦即法師的右前方；小旦站在「牽亡歌棚仔」的左邊，亦即法師的左前方。(如圖 4-1-23)
- (二) 法師吹角鼓後，開始搖帝鐘；三位女團員以敲仔打節拍，並且開始跳舞；樂師唸口白，內容大致是拜請地藏王菩薩來打開路關、現出路景，金童、玉女來接引亡者，請亡者注意現在要準備啓程過路關了。接著法師和老婆開始輪流唱內容大致與部分口白相同的曲子 (圖 4-2-4)；唱到拜請神明的部份時，

法師鞠躬，三位女團員面向「牽亡歌棚仔」兩腳交叉後蹲下，蹲下後再向前點頭；曲子唱到最後一句，前場四人（法師、老婆、倒退、小旦）一起面向靈堂鞠躬；然後倒退拿一疊對折好的金紙到金爐燒（如圖 4-2-5、4-2-6）。全程樂師都有做音樂伴奏。

（三）八月十五日「做旬」法事時，在「請神Ⅱ」的整個過程中，亡者的女兒在正廳的門外，用一個鋁臉盆一直在燒「銀紙」。七月二十二日及八月三日做「晚場」時就沒有。

（四）三位女團員的舞蹈步伐並不一樣，簡述如下——

1.老婆：老婆的步伐變化最多，走動的範圍也最大，舞步大約有四種——

(1)一是身體左右搖動、同時向不同方向走動，不時轉身一圈，並且優雅的左右擺動雙手。

(2)二是小碎步前後左右挪動。

(3)三是原地扭動膝蓋、腰、臀，同時做蹲下和站起來的動作。

(4)四是向前走幾步後，做個點踏步，然後再倒退幾步後，做個點踏步。點踏步亦即左腳向右前方點一下，再回來踏步一下，然後換右腳向左前方點一下，再回來踏步一下。

2.倒退：倒退的步伐變化也不少，但是比較固定一點，大約有三種——

(1)一是左右腳交叉點踏步、同時前進，大概前進四、五步之後，再直線後退三、四步。

(2)二是原地扭動膝蓋、腰、臀，同時做蹲下和站起來的動作。

(3)三是一腳不斷做點地、提高（膝蓋彎曲）的動作。

3.小旦：小旦的動作變化最少，但是步伐大約也有三種（但大多數時間只有第一、二種步伐）——

(1)一是前後直線走動，並且左右扭搖腰、臀，讓短裙因此左右大幅度搖動。

(2)二是兩腳前後小幅度的叉開站著，身體微微的前後晃動，同時左右扭搖腰、臀，讓短裙因此左右大幅度搖動。

(3)三是原地扭動膝蓋、腰、臀，同時做蹲下和站起來的動作。



圖 4-2-5：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中，倒退拿金紙燒給神明或把守路關的鬼神。



圖 4-2-6：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中，燒給神明或把守路關的鬼神的「壽金」。

二、儀式意涵

- (一)「請神 II」的儀式意涵可從唸口白及唱曲的內容明白知道，其意涵就是要拜請地藏王菩薩來打開路關、現出路景，請金童、玉女來接引亡者，並請亡者注意現在要準備啓程過路關了（田 3 頁 2-3；田 7 頁 3-4；田 10 頁 2），這目的除了請神明護衛亡者，讓亡者能順利過路關之外（田 2 頁 19），這些內容無非是要亡者放心的走。
- (二)三位女團員跳舞的意涵（包含「牽亡歌陣」全程的跳舞）又是什麼呢？蔡佳錚說：「那是因為喪家已經很悲傷了，所以要用舞蹈的方式來化解他們的情緒，才不會讓亡者的家屬越來越傷感、越來越傷感…用那些動作讓亡者的家屬不要那麼悲傷。」（田 6 頁 5）
- (三)唱到拜請神明的部份時，法師鞠躬，三位女團員面向「牽亡歌棚仔」兩腳交叉後蹲下，然後再向前點頭，這樣的動作意涵又是什麼呢？蔡佳錚表示：「我們三個面對『牽亡歌棚仔』做這個動作，那是要表達對神明的尊敬，那個時候列位眾神明是在『牽亡歌棚仔』內。」（田 23 頁 1）

(四) 倒退拿一疊對折好的金紙到金爐燒的動作意涵是什麼呢？賴天祐表示「請神明來，要給亡者關關好走、關關好過，總是要燒一些『金』給祂們，有錢好辦事啊！」，蔡佳錚也持同樣的看法，她進一步說明燒的金紙是「壽金」，另外在「過路關」時燒的「壽金」是要給把關的鬼神的，以求讓亡者能順利過關，而燒的時間點是「過一關之後，停下來問三壇法師下一關的時候，就要燒紙錢。」(田 6 頁 15)

(五) 為什麼「做旬」時，亡者的女兒就要燒「銀紙」，而「晚場」時就不用？這其中的意涵是什麼呢？蔡佳錚解釋若是亡者過逝當天或頭旬到四旬去做法事，就會請亡者的女兒在客廳前燒「銀紙」給亡者，如果是做滿旬(即晚場)或早場就沒有，因為道士已經把庫錢都燒完了，亡者該得的庫錢、紙錢都得到了，所以就沒有再請亡者的女兒在那裡燒紙錢(田 6 頁 15-16)。賴天祐則表示，關於請家屬「獻路紙」(即燒「銀紙」)，「佳錚牽亡歌團」是只有做三旬女兒旬才請亡者的女兒「獻路紙」，做四旬孫女旬才請亡者的孫女「獻路紙」，其餘的沒有(田 22 頁 4-5)。亡者的女兒或孫女為什麼要燒「銀紙」給亡者呢？其中的意涵從「牽亡歌陣」的口白及歌詞中即可明白知道有二——其一是讓亡者在陰間時可以使用；其二是讓亡者在「過路關」時，有「錢」向把守路關的鬼神「買路過」(田 3 頁 2-3；田 7 頁 3-4；田 10 頁 2)。

肆、調東營

一、儀式動作程序及內容(田 3 頁 3；田 7 頁 4；田 10 頁 2)

(一) 倒退去燒金紙的同時，樂師唸口白，內容除了再提一次調請地藏王菩薩來打開路關、現出路景，金童、玉女來接引亡者之外，還有調請東營兵馬九千九萬兵要來渡靈魂；接著法師開始搖帝鐘，並且與老婆、樂師輪流唱內容大致與部份口白相同的曲子；唱到拜請神明的部份時，動作大致同「請神 II」，不過三位女團員是面向靈堂(如圖 4-2-7)。

- (二) 三位女團員的動作大致同「請神Ⅱ」，老婆的舞步多了一種轉圈的同時一腳不斷做點地、提高（膝蓋彎曲）的動作，倒退也多了一種轉圈的動作。曲子結束後，倒退同樣拿一疊對折好的金紙到金爐燒。樂師全程都有做音樂伴奏。
- (三) 在八月十五日做旬時，在「調東營」的整個過程中，亡者的女兒在正廳的門外，用一個鋁臉盆一直在燒「銀紙」。七月二十二日及八月三日做晚場時就沒有。



圖 4-2-7：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中「調東營」的狀況--三位女團員蹲下，表示對神明的尊敬。

二、儀式意涵

- (一)「調東營」的儀式意涵是什麼呢？其實從口白及歌詞的內容即可明白知道，即是要調東營九千九萬兵馬來護衛亡者過路關，一路平順（田 2 頁 19；田 3 頁 3；田 7 頁 4；田 10 頁 2），這些內容無非是要亡者放心的走。
- (二) 唱到拜請神明的部份時，法師鞠躬，三位女團員面向靈堂兩腳交叉後蹲下，蹲下後再向前點頭，這樣的動作意涵又是什麼呢？蔡佳錚表示：「我們是要面向前面做這個動作，同樣是要表達對神明的尊敬，因為那個時候神明是在前面。」（田 23 頁 1）

伍、過路關 I

依路關的順序描述如下——

一、拜請朱孟將、草埔路：

(一) 儀式動作程序及內容(田 3 頁 5-8；田 7 頁 4；田 10 頁 3)

- 1.法師唸口白，口白內容大致是拜請本壇朱孟將來開路，請觀世音菩薩為亡者化解兇險來引路。
- 2.接著法師開始搖帝鐘，唱一首曲子，曲子的前半段內容大致和口白相同，後半段就是第一個路關「草埔路」的狀況，「草埔路上草青青，草埔路上草發芽…燒錢獻紙買路行」，後半段樂師和老婆有加入輪流唱。
- 3.三位女團員在唸口白時是沒有動作的(如圖 4-2-8)，在唱曲開始後，才用敲仔打拍子，前半段三人的動作頗為一致，都是面對著「牽亡歌棚仔」做輕鬆的前後跑跳，後半段的動作大致同「請神 II」的動作。曲子結束後前場四人向靈堂鞠躬，然後倒退同樣拿一疊對折好的金紙到金爐燒。樂師全程都有做音樂伴奏。
- 4.八月十五日做旬時，在「拜請朱孟將、草埔路」的整個過程中，亡者的女兒在正廳的門外，用一個鋁臉盆一直在燒「銀紙」。七月二十二日及八月三日做晚場時就沒有。



圖 4-2-8：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬的法事中唸口白時，三位女團員通常是沒有動作的。

(二) 儀式意涵

1. 「拜請朱孟將」的意涵是什麼？賴天祐表示：「朱孟將是本壇的一個將神，所以要調請祂」（田 14 頁 3）；而蔡佳錚則表示：「祂算是『營將』，如果有調營就一定要拜請『朱孟將』來。」（田 23 頁 2）。所以不管「朱孟將」是本壇的將神或營將，總之要調營行路關就要調請祂來；從口白和歌詞中亦可明白知道「朱孟將」是要來為亡者開路的（田 3 頁 5-8；田 7 頁 4；田 10 頁 3）。
2. 過「草埔路」的意涵是什麼？賴天祐說：「剛開始見面要走路的時候，總不能一開始就走石頭路，坎坎坷坷的，所以給他走這條『草埔路』…」，意即開始行路關時要讓亡者走順利一點。（田 14 頁 3）
3. 曲子結束後前場四人向靈堂鞠躬的意涵是什麼？賴天祐表示：「我們奉請祂們來，前場的人總要行個禮吧！當然後場是不用，但是我們不能說請人家來，大家都全無表情，這是沒有禮貌嘛！」，他亦表示在尊稱神明的道號的時候同樣要給祂們行一個禮，這都是在表達對神明的尊敬和禮貌。（田 6 頁 17）

二、赤土路、黑土路：

（一）儀式動作程序及內容（田 3 頁 5-8；田 7 頁 4-5；田 10 頁 3）

1. 老婆以口白問法師：「請問三壇法師…一路行、一路過，這是啥款的路關呢？」法師回答：「無啥行、無啥走…正是赤土路」，法師繼續唸口白，內容大致是本壇娘媽為亡者開出一條路，並請大道公、媽祖婆、山神土地公現出路境來帶路，並形容「赤土路上赤亥亥，西方佛祖有交待，金童玉女在等待」，然後告訴亡者他的子孫有燒很多紙錢給他，他要用紙錢買路過。
2. 接著法師開始搖帝鐘，然後由倒退、老婆、樂師輪流唱「赤土路」的曲子，內容大致與部份口白相同。
3. 緊接著又由法師、老婆、倒退輪流唱「黑土路」的內容，內容是形容「黑土路」是「黑土路上黑昏昏，地邪斬鬼是王尊…燒錢獻紙買路行」。
4. 三位女團員在唸口白時是沒有動作的，在唱曲開始後，老婆、小旦一樣是用敲仔打拍子，但是倒退則拿燃燒的金紙不斷以 X 形的動作揮舞著，三位女團員其餘的動作大致同「請神 II」的動作（如圖 4-2-9）；在唱到佛祖和

金童、玉女的那幾句時，倒退劈腿面向靈堂，老婆、小旦則是雙腳前後交叉蹲下（如圖 4-2-10），然後法師鞠躬、三位女士向前點頭之後，再站起來。曲子結束後前場四人向靈堂鞠躬，然後倒退同樣拿一疊對折好的金紙及手上未燒完的金紙到金爐燒。樂師全程都有做音樂伴奏。

5.八月十五日做旬時，在「赤土路、黑土路」的整個過程中，亡者的女兒在正廳的門外，用一個鋁臉盆一直在燒「銀紙」。七月二十二日及八月三日做晚場時就沒有。



圖 4-2-9：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中過「赤土路、黑土路」的情況一--倒退揮動燃燒的金紙。



圖 4-2-10：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中過「赤土路、黑土路」的情況二--倒退劈腿、老婆和小旦蹲下。

（二）儀式意涵

- 1.倒退則拿燃燒的金紙不斷以X形揮舞的動作有何意涵？陳松男表示，在「過路關」及「勸亡」時倒退拿燃燒的「壽金」的目的就是要「燒錢獻紙」請神明帶亡魂過關。(田 5 頁 18)
- 2.在唱到佛祖和金童、玉女的那幾句時，倒退劈腿的動作意涵又是什麼呢？陳松男表示：「撕腿（劈腿）的意思是代表『童子拜觀音』，要向觀世音菩薩敬拜，請菩薩救渡亡魂。」(田 1 頁 6)
- 3.過「赤土路」的意涵是什麼？賴天祐表示，「赤土路」的內容提到「西方佛祖有交待，金童玉女在等待」，也就是要請神明保護亡魂，給亡魂好走路。(田 6 頁 3-4)
- 4.過「黑土路」的意涵是什麼？賴天祐表示，「黑土路」的內容提到有一大堆大鬼小鬼在那裡，娘媽趕快賜金銀給祂們，這是在講「有錢好辦事」。(田 6 頁 4)

三、石仔路、石板路：

(一) 儀式動作程序及內容 (田 3 頁 5-8；田 7 頁 5；田 10 頁 3)

- 1.老婆同樣以口白問法師這裡是什麼路關，法師回答是「石仔路」，法師繼續唸口白，內容大致是形容「石仔路」是「石仔路上石尖尖…大粒小粒是來鋪路，路頭路尾有人顧」。
- 2.接著法師開始搖帝鐘，然後由倒退、老婆、樂師輪流唱「石仔路」的曲子(如圖 4-2-11、4-2-12)，內容大致與部份口白相同。
- 3.緊接著又由法師、老婆、倒退輪流唱「石板路」的內容，內容是形容「石板路」是「石板路上石平平…好跑馬…好排兵…燒錢獻紙買路行」。
- 4.三位女士在唸口白時是沒有動作的，在唱曲開始後，三位女士用敲仔打拍子，倒退、小旦的動作大致同「請神 II」的動作，老婆的動作在唱「石仔路」的時候，多以小碎步走動，在唱「石板路」的時候，則多有跑跳的動作。曲子結束後前場四人鞠躬，然後倒退同樣拿一疊對折好的金紙到金爐燒。樂師全程都有做音樂伴奏。

5.八月十五日做旬時，在「石仔路、石板路」的整個過程中，亡者的女兒在正廳的門外，用一個鋁臉盆一直在燒「銀紙」。七月二十二日及八月三日做晚場時就沒有。



圖 4-2-11：
「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中，樂師、老婆亦負責部分唸、唱工作。



圖 4-2-12：
「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中，倒退亦負責部份唱曲子的的工作。

(二) 儀式意涵

- 1.老婆的動作在唱「石仔路」的時候，多以小碎步走動，在唱「石板路」的時候，則多有跑跳的動作，這有什麼意涵呢？蔡佳錚表示，這是配合歌詞的意境在走路，因為「石仔路」會扎腳，所以要小步小步的走；「石板路，是不是平平的，馬都可以用跑的，所以就是用跑的。」(田 6 頁 5-6)
- 2.過「石仔路」的意涵是什麼？賴天祐表示，這是要詮釋往西方的路不是一

帆風順，也會有這種不好走的路，而且「路頭路尾有人顧」，又是有鬼神把關，一樣要花錢買路過，同樣是在講「有錢好辦事」。(田 14 頁 4)

3. 過「石板路」的意涵是什麼？賴天祐表示，這是要詮釋到西方的路是有不同的路況，像「石板路」平坦，馬好跑、人好走，當然也好排兵，所以「娘媽帶你過路關不一定都是用牽的喔，有時候用走的，有的時候會用跑馬的方式，帶你過路關，這要看狀況。」(田 14 頁 4)

四、嶺拔嶺、山坡路（山埔路）：

（一）儀式動作程序及內容（田 3 頁 5-8；田 7 頁 5；田 10 頁 4）

1. 老婆同樣以口白問法師這裡是什麼路關，法師回答是「嶺拔嶺」，法師繼續唸口白，內容大致是形容「嶺拔嶺」是「嶺拔嶺路是路暗暗…一邊是光、一邊是暗」。
2. 接著法師開始搖帝鐘，然後由倒退、法師、樂師、老婆輪流唱「嶺拔嶺」的曲子，內容大致與部份口白相同。
3. 緊接著又由法師、老婆、倒退輪流唱「山坡（埔）路」的內容，內容是形容「山坡（埔）路」是「山坡路上三角姑，看見將官兩邊顧…燒錢獻紙買路行」。
4. 三位女團員在唸口白時是沒有動作的，在唱曲開始後，三位女團員用敲仔打拍子，倒退、小旦的動作大致同「請神 II」的動作，老婆的動作在唱「嶺拔嶺」的時候，是以雙腳併攏、用腳尖和腳跟交互挪動身體、繞一個圈，在唱「山坡路」的時候，則多以小碎步走動。曲子結束後前場四人鞠躬，然後倒退同樣拿一疊對折好的金紙到金爐燒。樂師全程都有做音樂伴奏。
5. 八月十五日做旬時，在「嶺拔嶺、山坡（埔）路」的整個過程中，亡者的女兒在正廳的門外，用一個鋁臉盆一直在燒「銀紙」。七月二十二日及八月三日做晚場時就沒有。

（二）儀式意涵

1. 過「嶺拔嶺」的意涵是什麼？賴天祐表示：「『嶺拔嶺』是黑黑暗暗，樹木

長得很密，就算長得很密還是要走，還是要過。」這就是要請亡者不要害怕，三姑娘媽一定有辦法帶他過去，困難一定會克服。(田 14 頁 4)

2. 過「山坡(埔)路」的意涵是什麼？賴天祐表示，「嶺拔嶺」下來的「山坡(埔)路」一樣不好走，而且「看見將官兩邊顧」，又代表要花錢買路過，這同樣是在講「有錢好辦事」。(田 14 頁 4-5)

五、冷水坑、分路亭(分路程)：

(一) 儀式動作程序及內容(田 3 頁 5-8；田 7 頁 6；田 10 頁 4)

1. 老婆同樣以口白問法師這裡是什麼路關，法師回答是「冷水坑」，法師繼續唸口白，內容大致是形容「冷水坑」是「冷水坑一路是白波波，是無造橋也無造路」，請本壇娘媽、三清道祖、文夏禪師、水母娘娘造橋和打開路景，協助亡魂過「冷水坑」。
2. 接著法師開始搖帝鐘，然後由法師、樂師、老婆輪流唱「冷水坑」的曲子，內容大致與部份口白相同。
3. 緊接著又由法師、老婆輪流唱「分路亭(程)」的內容，內容是形容「分路亭(程)」是「分路亭下三條路…透天界…透人間…透陰城…燒錢獻紙買路行」。
4. 三位女團員在唸口白時是沒有動作的，在唱曲開始後，老婆、小旦以敲仔打拍子，倒退則拿燃燒的金紙不斷以 X 形的動作揮舞著，三位女團員以順時針方向進變換位置，變換位置時倒退是用翻筋斗的方式換位，老婆、小旦則是身體轉圈同時換位，過程中三人做了三次的劈腿(如圖 4-2-13)，倒退在第三次劈腿時是向四個方向各劈腿一次，共連續劈腿四次。三位女團員換位置的時候，法師向後退了兩、三步，藉此讓出空間。曲子結束後前場四人鞠躬，然後倒退同樣拿一疊對折好的金紙及手上未燒完的金紙到金爐燒。樂師全程都有做音樂伴奏。
5. 八月十五日做旬時，在「冷水坑、分路亭(程)」的整個過程中，亡者的女兒在正廳的門外，用一個鋁臉盆一直在燒「銀紙」。七月二十二日及八

月三日做晚場時就沒有。



圖 4-2-13：
「佳錚牽亡
歌團」晚場或
做旬法事中
過「冷水坑」
的情況。

(二) 儀式意涵

- 1.過「冷水坑」的意涵是什麼？賴天祐表示，「冷水坑」是一片白茫茫，無橋也無路，是一個很大的困境，所以三姑娘媽、三清道祖、文夏禪師、水母娘娘合力造橋和打開路景，克服萬難協助亡魂過「冷水坑」(田 14 頁 5)。所以這就是在詮釋縱使亡魂有再大的困難也可以因為神明的協助而克服。
- 2.三位女團員以順時針方向進變換位置，並且三人做了三次的劈腿動作的意涵是什麼呢？蔡佳錚表示：「我們就用繞那個『棚仔』來當做過『冷水坑』。」(田 6 頁 18)
- 3.過「分路亭(程)」的意涵是什麼？賴天祐表示，陰間的路和陽間的路一樣不是只有一條，所以亡魂來到有三條叉路的「分路亭(程)」時會感到疑惑，三姑娘媽就會為他解釋，一條是到人間、一條是到天界、一條是到地府的，娘媽請亡魂放心，祂會帶他上天界去(田 14 頁 5-6)。所以這就在詮釋娘媽不但會替亡魂解惑，還會帶領亡魂走正確的路。

六、土地公廟、大石板路：

- (一) 儀式動作程序及內容(田 3 頁 5-8；田 7 頁 6-7；田 10 頁 4)

- 1.老婆同樣以口白問法師這裡是什麼路關，卻由樂師回答是「土地公廟」，樂師繼續唸口白，內容大致是說「土地公廟」有一些不能歸仙的陰魂，要亡魂對土地公伯有禮貌，因為「土地公伯為神真慈善，要帶你正魂順適到西天」，另外也請亡魂「保佑子兒孫房房出真賢」。
- 2.法師接著吹角鼓，吹角鼓後開始搖帝鐘，然後由法師、樂師、老婆、倒退輪流唱「土地公廟」的曲子，內容大致與部份口白相同。
- 3.緊接著又由法師、老婆、倒退輪流唱「大石板路」的內容，內容是形容「大石板路」是「大石板路石平平…好操兵…好練馬…燒錢獻紙買路行」。
- 4.三位女團員在唸口白時是沒有動作的，在唱曲開始後，三位女團員用敲仔打拍子，倒退、小旦的動作大致同「請神Ⅱ」的動作，老婆的動作在唱「土地公廟」的時候，動作大致同「請神Ⅱ」的動作，在唱「大石板路」的時候，則多加入了一段跑跳的動作。曲子結束後前場四人鞠躬，然後倒退同樣拿一疊對折好的金紙到金爐燒。樂師全程都有做音樂伴奏。
- 5.八月十五日做旬時，在「土地公廟、大石板路」的整個過程中，亡者的女兒在正廳的門外，用一個鋁臉盆一直在燒「銀紙」。七月二十二日及八月三日做晚場時就沒有。

（二）儀式意涵

- 1.過「土地公廟」的意涵是什麼？陳松男表示，到「土地公廟」是要請土地公保護亡魂（田 5 頁 11）；賴天祐亦表示：「土地公伯仔為人很慈善，祂會給我們保佑，給我們順利到西方。」（田 14 頁 6）
- 2.過「大石板路」的意涵是什麼？賴天祐表示，「大石板路」比「石板路」更寬闊，也就是更好走的意思。（田 14 頁 6-7）

七、生雪山（霜雪山）、鐵板橋：

（一）儀式動作程序及內容（田 3 頁 5-8；田 7 頁 7；田 10 頁 4）

- 1.老婆同樣以口白問法師這裡是什麼路關，法師回答是「生（霜）雪山」，法師繼續唸口白，內容大致是形容「生（霜）雪山」是「生雪山嶺是冷和

- 寒」，請本壇娘媽、三清道祖、福德正神、本境列位眾神明打開路景，協助亡魂通過「生（霜）雪山」，另外也講了一段女兒、媳婦孝順的幫亡者準備衣褲，白色雙層的要先穿，最外面的那件是往西方的道袍，還有請亡魂「保佑子兒孫來吃真老…房房能出頭」。
- 2.接著法師開始搖帝鐘，然後由法師、樂師、倒退輪流唱「生（霜）雪山」的曲子，內容大致與部份口白相同。
 - 3.緊接著又由法師、倒退輪流唱「鐵板橋」的內容，內容是形容「鐵板橋」是「腳踏鐵板兩邊搖…燒錢獻紙買路行」。
 - 4.三位女團員在唸口白時是沒有動作的，在唱曲開始後，老婆、小旦一樣是用敲仔打拍子，但是倒退則拿燃燒的金紙不斷以X形的動作揮舞著，小旦的動作和倒退其餘的動作大致同「請神Ⅱ」的動作，老婆的動作也大致同「請神Ⅱ」的動作，不過在唱「生（霜）雪山」的時候，則多加入了原地走小碎步的動作，在唱「鐵板橋」的時候，則多加入雙腳併攏、腳尖不動、腳跟左右點地的動作。曲子結束後前場四人鞠躬，然後倒退同樣拿一疊對折好的金紙及手上未燒完的金紙到金爐燒。樂師全程都有做音樂伴奏。
 - 5.在八月十五日做旬時，在「生（霜）雪山、鐵板橋」的整個過程中，亡者的女兒在正廳的門外，用一個鋁臉盆一直在燒「銀紙」。七月二十二日及八月三日做晚場時就沒有。

（二）儀式意涵

- 1.過「生（霜）雪山」的意涵是什麼？賴天祐表示，「生（霜）雪山」是很寒冷的地方，亡魂走到此處會很冷，但是內容中除了有提到本壇娘媽、三清道祖、福德正神會合力接引亡魂過「生（霜）雪山」之外，還有提到亡者的女兒、媳婦也很會準備衣服，讓亡者穿了能保暖，而且最外面的那一件還是前往西方的道袍，這除了有勸孝的意思之外，亡者家屬聽了，內心也會感到很安慰，因為他們已經為亡者準備好衣服，已經盡了孝心，所以賴天祐認為「生（霜）雪山」的意涵非常好。綜上所述，「生（霜）雪山」

的意涵有三：一是表示眾神明會護衛亡魂；二是勸孝；三是讓亡者的子女心感安慰，因為他們已經為亡者盡孝。(田 14 頁 7)

2.過「鐵板橋」的意涵是什麼？賴天祐和蔡佳錚表示，這主要只是要講陰間的路和陽間一樣，也是有各種不同材料做成的路，所以走在這座鐵板建成的長橋上，就是搖搖晃晃的。(田 14 頁 7-8)

八、破錢山、馬去山（尾期山）：

（一）儀式動作程序及內容（田 3 頁 5-8；田 7 頁 7-8；田 10 頁 4）

- 1.老婆同樣以口白問法師這裡是什麼路關，法師回答是「破錢山」，法師繼續唸口白，內容大致是說「破錢山」是「陽世間善男信女，時年八節所燒的銀紙金，沒給眼錢就給攪，攪攪破破才來堆落這座破錢山」，另外也講亡者子孫燒給他的庫錢、銀紙最好用，要亡者收好。
- 2.接著法師開始搖帝鐘，然後由樂師、倒退、老婆輪流唱「破錢山」的曲子，內容大致與部份口白相同。
- 3.緊接著又由法師、倒退、老婆輪流唱「馬去（尾期）山」的內容，內容是形容「馬去（尾期）山」是「路歹行，左手名單變成字，右手捻草變成經…燒錢獻紙買路行」。
- 4.三位女團員在唸口白時是沒有動作的，在唱曲開始後，三位女團員是用敲仔打拍子，動作則大致同「請神 II」的動作。曲子結束後前場四人鞠躬，然後倒退同樣拿一疊對折好的金紙到金爐燒。樂師全程都有做音樂伴奏。
- 5.八月十五日做旬時，在「破錢山、馬去（尾期）山」的整個過程中，亡者的女兒在正廳的門外，用一個鋁臉盆一直在燒「銀紙」。七月二十二日及八月三日做晚場時就沒有。

（二）儀式意涵

- 1.過「破錢山」的意涵是什麼？賴天祐表示，這主要是要教育家屬正確的燒紙錢的步驟，就是燒完紙錢一下要先用酒把紙錢繞一圈（即是「眼錢」）之後，才能去攪動它，否則紙錢就變破錢，破錢不能用就屯積在「破錢山」，

那麼亡者就收不到（田 14 頁 8）。陳松男更表示，生前造成破錢的人，死後到「破錢山」時就難過了，因為要進行辯論（田 5 頁 12）。

2. 過「馬去（尾期）山」的意涵是什麼？賴天祐表示，「馬去（尾期）山」一樣是路難行，而且又有鬼神把守，同樣得花錢買路過，這也是在講「有錢好辦事」。（田 14 頁 8-9）

九、奈河橋：

（一）儀式動作程序及內容（田 3 頁 5-8；田 7 頁 8-9；田 10 頁 4）

1. 老婆同樣以口白問法師這裡是什麼路關，卻由樂師回答是「奈河橋」，樂師繼續唸口白，內容大致是說「奈河千尺路，苦海萬重波，若是要行離生死輪迴苦，口中就要唸出阿彌陀佛」，若亡魂聽見有人喊他為爹，千萬不可以回頭，要往進西方成神好庇蔭子孫，並且要亡魂不要怕，本壇娘媽、土地公伯會保護他過橋。
2. 然後法師吹角鼓後，開始搖帝鐘，同時向後退了兩、三步，然後由法師、樂師輪流唱「奈河橋」的曲子，內容與口白不同，內容大致是請亡魂早早過橋，佛祖會引渡亡魂早早上西方。然後樂師又以口白問亡魂有沒有過橋？其他團員大聲喊「有喔」。
3. 唸口白時，三位女團員都點燃手中的金紙，唱曲時，三位女團員以逆時針方向變換位子：
 - (1) 倒退翻筋斗到「牽亡歌棚仔」的左側（如圖 4-2-14），小旦轉圈到右側，老婆轉圈到前面，然後倒退、小旦劈腿面向靈堂，拿燃燒的金紙不斷以 X 形的動作揮舞著，老婆則先原地轉兩、三圈（如圖 4-2-15），然後面向「牽亡歌棚仔」做完「淨壇」的動作後，再連續下腰三次面向靈堂（如圖 4-2-16）。
 - (2) 老婆轉圈到左側，倒退轉圈到右側，小旦轉圈到前面，然後倒退、老婆劈腿面向靈堂，小旦則雙腳一前一後蹲著面向「牽亡歌棚仔」，三人拿燃燒的金紙不斷以 X 形的動作揮舞著。

- (3)倒退翻筋斗回到「牽亡歌棚仔」的前面，老婆轉圈回到右側，小旦轉圈回到左側；接著倒退向四個方向各劈腿一次，共連繼劈腿四次，在此同時，老婆連續在原地轉圈三、四圈，小旦則以燃燒的金紙不斷以X形的動作揮舞著；然後三人再一起劈腿面向靈堂，拿燃燒的金紙不斷以X形的動作揮舞著（如圖 4-2-17），再向前點頭（鞠躬）後就站起來。
- 4.曲子結束後前場四人鞠躬，然後倒退同樣拿一疊對折好的金紙及三位女士手上未燒完的金紙到金爐燒。樂師全程都有做音樂伴奏。
- 5.八月十五日做旬時，在「奈河橋」的整個過程中，亡者的女兒在正廳的門外，用一個鋁臉盆一直在燒「銀紙」。七月二十二日及八月三日做晚場時就沒有。



圖 4-2-14：
「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中過「奈河橋」的情況一--倒退翻筋斗變換位置。



圖 4-2-15：
「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中過「奈河橋」的情況二--老婆原地旋轉數圈。



圖 4-2-16：
「佳錚牽亡歌團」晚場
或做旬法事
中過「奈河
橋」的情況
三--老婆下
腰三次。



圖 4-2-17：
「佳錚牽亡歌團」晚場
或做旬法事
中過「奈河
橋」的情況
四--三位女
團員劈腿面
向靈堂。

(二) 儀式意涵

- 1.過「奈河橋」的意涵是什麼呢？賴天祐和蔡佳錚表示，到「奈河橋」有三個意涵：其一是讓亡者知道自己已經往生，因為人死後一定會過這條「奈河橋」，所以當亡者到這條橋時，他就知道自己已經往生；其二是勸人為善，不可作惡，「你就不要作歹，要不過了『奈河橋』就要到地府受苦…」；其三是在告訴世人「若是要行離生死輪迴苦，口中就要唸出阿彌陀佛」，也就是要持齋唸佛才能脫離輪迴之苦。(田 14 頁 9)
- 2.三位女團員都點燃手中的金紙，以逆時針方向變換位子的動作代表什麼意

- 涵呢？蔡佳錚表示，三位女團員是以逆時鐘的方向在換位子、繞「牽亡歌棚仔」，那是代表在過「奈河橋」。拿燃燒的金紙是因為「奈河橋」沒有燈光，所以用「金紙」燃燒的火光讓亡者看到，來引導他。（田 6 頁 17-20）
- 3.老婆下腰的動作又是代表什麼意涵呢？陳松男表示：「撕腰（下腰）代表歷盡艱辛的修行，以及過路關困難重重。」（田 1 頁 6）

十、觀音亭：

（一）儀式動作程序及內容（田 3 頁 5-8；田 7 頁 9-10；田 10 頁 5）

- 1.在其他團員大聲喊完「有喔」之後，樂師繼續唸口白，內容大致是說亡者在世時養子抱孫、修好心性，所以免到地獄受苦，佛祖慈悲渡他來到西方「觀音亭」，要亡者跟隨佛祖吃菜唸經。唸口白時前場四人均無動作（忙著擦汗、喝水）。
- 2.八月十五日做旬時，在「觀音亭」的整個過程中，亡者的女兒在正廳的門外，用一個鋁臉盆一直在燒「銀紙」。七月二十二日及八月三日做晚場時就沒有。

（二）儀式意涵

過「觀音亭」的意涵是什麼呢？研究者認為，可以從口白中明白知道其目的是在稱讚亡者是一個行善積德的好人，鼓勵亡者到西方極樂世界好好修行，也就是要請亡者放心的離開人世間（田 3 頁 5-8；田 7 頁 9-10；田 10 頁 5）。而賴天祐表示，「觀音亭」是觀音佛祖講經說道的地方，帶亡者來到這裡就是要聽觀音佛祖講經說道，而觀音佛祖會以「五代」的故事來「勸亡」，勸亡者放下陽世間的一切，好好到西方跟隨佛祖修行去（田 14 頁 9）。

陸、勸亡

「勸亡」的儀式動作程序、內容、儀式意涵，依順序分點描述如下——

一、釋迦太子（田 3 頁 8；田 7 頁 10；田 10 頁 5）

- (一) 在樂師唸完「觀音亭」的口白之後，法師開始搖帝鐘，然後由法師、老婆輪流唱「釋迦太子」的曲子，內容是「第一釋迦梵皇宮，六年受苦雪山中，雪山六年受苦刑，腳踏蓮花往西方」。唱曲完，老婆立刻再把曲詞唸一遍，節奏類似「數來寶」。
- (二) 在唱曲的同時三位女團員以敲仔打拍子，動作則大致同「請神 II」的動作。在曲子唱完以及老婆口白唸完之時，前場四人都有一起鞠躬。
- (三) 接著樂師唸口白，內容是講述釋迦太子看破紅塵，出家苦修得道的故事，並勸亡者好好含笑跟隨佛祖往生西方極樂世界。
- (四) 在樂師唸口白的同時，法師搖帝鐘，老婆右手拿圓形彩扇、左手拿藍絲巾，雙手上下揮動或左右呈∞字型揮動，倒退雙手拿燃燒的金紙左右呈∞字型揮動，小旦右手拿多彩羽扇、左手拿橘絲巾，雙手上下揮動或左右呈∞字型揮動，三位女團員的舞步大致同「請神 II」的動作，但是動作比較緩慢。(如圖 4-2-18)
- (五) 唸到口白的最後一句，前場四人一起鞠躬，然後倒退同樣拿一疊對折好的金紙及手上未燒完的金紙到金爐燒。樂師全程都有做音樂伴奏。
- (六) 八月十五日做旬時，在「釋迦太子」的整個過程中，亡者的女兒在正廳的門外，用一個鋁臉盆一直在燒「銀紙」。七月二十二日及八月三日做晚場時就沒有。



圖 4-2-18：
「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中「勸亡」的情況一。

二、文王（田 3 頁 8；田 7 頁 10-11；田 10 頁 5）

- （一）在樂師唸完「釋迦太子」的口白之後，法師仍然繼續搖帝鐘，然後由法師、老婆輪流唱「文王」的曲子，內容是「第二好命是文王，百子千孫在宮中，天下好命為第一，一病病來也歸空」。唱曲完，老婆立刻再把曲詞唸一遍，節奏類似「數來寶」。
- （二）在唱曲的同時三位女團員是劈腿面向靈堂，倒退、小旦以敲仔打拍子，沒有做任何揮動，老婆右手拿圓形彩扇、左手拿藍絲巾做左右或上下揮動（如圖 4-2-19）。在老婆開始再唸一遍曲詞時，三位女團員站起來，手上的動作仍是相同。在曲子唱完以及老婆口白唸完之時，前場四人都有一起鞠躬。



圖 4-2-19：
「佳錚牽
亡歌團」晚
場或做旬
法事中「勸
亡」的情況
二。

- （三）接著法師唸口白，內容大致是說世上最好命的是文王，他有一百個兒子，文王生病時，子孫遍請名醫治療他，但是「壽數若來該終，由原也要歸空」，借此來勸亡者，他生病的時候子孫同樣為他找高明的醫生治療，但是他仍然一命登天別世，「一旦若來登天別世，就要好好含笑歸土，往生極樂來歸天界」。
- （四）三位女團員的動作同上述「勸亡--釋迦太子」的動作，只有倒退未點燃手中的金紙這點不同，八月十五做旬的時候，倒退雙手則是拿捲成圓錐狀的「黃

古仔紙」左右擺動。(如圖 4-2-20)

(五) 唸到口白最後一句，前場四人一起鞠躬，然後倒退同樣拿一疊對折好的金紙及手上的金紙到金爐燒。樂師全程都有做音樂伴奏。

(六) 八月十五日做旬時，在「文王」的整個過程中，亡者的女兒在正廳的門外，用一個鋁臉盆一直在燒「銀紙」。七月二十二日及八月三日做晚場時就沒有。



圖 4-2-20：
「佳錚牽
亡歌團」晚
場或做旬
法事中「勸
亡」的情況
三。

三、石崇公（田 3 頁 8；田 7 頁 11；田 10 頁 5）

(一) 法師唸完「文王」的口白之後，仍然繼續搖帝鐘，然後由法師、老婆輪流唱「石崇公」的曲子，內容是「第三富貴石崇公，鏤金積玉好門風，閻王不收他龍寶，一筆勾來也歸空」。唱曲完，老婆立刻再把曲詞唸一遍，節奏類似「數來寶」。

(二) 在唱曲的同時三位女團員以敲仔打拍子，動作則大致同「請神 II」的動作。在曲子唱完以及老婆口白唸完之時，前場四人都有一起鞠躬。

(三) 接著法師唸口白，內容大致是說世上最有錢的是石崇公，他要登天別世之時，要花錢向閻王買自己的一條命，但是閻王不收，所以他「壽數若來歸終，伊由原也要來歸空」，借此來勸亡者，他這麼好命就來別世，今天他友孝的子孫為報答他的恩情，特別聘請台南縣六甲鄉「佳錚牽亡歌陣」來慰靈，並勸

亡者好好含笑歸土，歡歡喜喜跟隨佛祖往生西方極樂世界。

(四) 三位女士的動作同上述「勸亡--文王」的動作，八月十五做旬的時候，倒退雙手則是拿燃燒的捲成圓錐狀的「黃古仔紙」左右擺動。

(五) 唸到口白最後一句，前場四人一起鞠躬。樂師全程都有做音樂伴奏。

(六) 八月十五日做旬時，在「石崇公」的整個過程中，亡者的女兒在正廳的門外，用一個鋁臉盆一直在燒「銀紙」。七月二十二日及八月三日做晚場時就沒有。

四、彭祖公（田 3 頁 8；田 7 頁 11；田 10 頁 5-6）

(一) 法師唸完「石崇公」的口白之後，仍然繼續搖帝鐘，然後由法師、老婆輪流唱「彭祖公」的曲子，內容是「第四年格彭祖公，八百二歲在世間，四十九妻五四子，臨終無子也歸空」。唱曲完，老婆立刻再把曲詞唸一遍，節奏類似「數來寶」。

(二) 同「勸亡--文王」的（二）。

(三) 接著樂師唸口白，內容大致是講述「彭祖公」原本只有二十歲的壽命，八仙一人添一百歲給他，他活到八百二十歲，但是仍然要歸陰司，而且他登天別世時沒有兒子送上山頭，並且勸亡者不要抱怨註生娘娘不公平，因為「未註生就先註死」，不管人活到幾歲，「總是壽數該終，由原也要來含笑歸空」，而且告訴亡者乞丐無子來送終才最可憐，他還有子孫為他送終、祭祀他，並且要亡者能保佑子孫興旺。

(四) 三位女團員的動作同上述「勸亡--釋迦太子」的動作，只有一點不同，就是唸口白快結束的時候，倒退就先去燒金紙了。

(五) 唸到口白最後一句，前場四人一起鞠躬。樂師全程都有做音樂伴奏。

(六) 口白唸完，法師連吹角鼓數聲，就結束「勸亡」的流程。

(七) 八月十五日做旬時，在「彭祖公」的整個過程中，亡者的女兒在正廳的門外，用一個鋁臉盆一直在燒「銀紙」。七月二十二日及八月三日做晚場時就沒有。

五、儀式意涵

(一)「勸亡」的意涵是什麼呢？賴天祐表示「勸亡」的目的就是要勸亡者放下陽

世間的種種不捨、不甘，到西方跟隨佛祖持齋念佛去（田 2 頁 20-21；田 14 頁 9-11）。「勸亡」分別的意涵如下：

- 1.以釋迦太子的尊貴勸亡者，「釋迦太子爲什麼放棄江山，就爲著要做人上人，放棄王位來雪山受苦楚修行，這就是要來勸亡者，你就算官做得再大，有釋迦太子那麼大嗎？太子是可以接收整個國家的呢！就是要勸亡者你也不要怨嘆。」（田 2 頁 20；田 14 頁 9-10）
- 2.以文王的好命勸亡者，「『第二好命是文王』，就是要勸亡者你多好命？最好命的就是文王，他有一百個兒子，他歲數若到，也是要歸空，某某人你壽命若到，也就要歸空。」（田 2 頁 20；田 14 頁 10）
- 3.以石崇公的富有勸亡者，「世間最有錢的就是石崇公，你多有錢？你在世的時候是多有錢？有錢也不會比石崇公有錢哪！石崇公這麼有錢也都要走這條路了，更何況你？人家在說死完江山換別人哪，死完也就笑一笑，乾脆和佛祖吃菜去，所以也不要怨嘆啊！」（田 2 頁 20；田 14 頁 10）
- 4.以彭祖公的長壽勸亡者，「這就是要勸亡者，不管你是吃到八、九十歲，甚至到一百歲，你也是要歸空，彭祖就算吃到八百二十歲也是要歸空，所以你也不要怨嘆。」（田 2 頁 21；田 14 頁 10）
- 5.賴天祐表示，現代社會的人情味很薄，所以五代中重情義的關公，他們通常不唱。（田 2 頁 21）

（二）在「勸亡」時老婆改拿圓扇和絲巾、倒退改拿壽金或黃古仔紙、小旦改拿「芭蕉扇」（多彩羽扇）和絲巾的意涵是什麼呢？蔡佳錚表示，在「勸亡」的時候，整個法事的步調是比較慢的，所以在這個時段恢復早期「牽亡歌陣」中三位女團員拿的手物（田 6 頁 21-23）。研究者認爲目的是爲了強化三個人所扮演的「角色」——老婆代表母娘，小旦代表玉女，倒退代表尪姨。

柒、過路關 II

樂師邊彈三弦邊唸一段口白，內容大致是告訴亡者，若聽到靈角聲不用怕，「本壇娘媽保護你再起行」。唸口白時前場四人均無動作（忙著擦汗、喝水）。接下來的路關依順序描述如下——

一、洋洲十字街、布店前

（一）儀式動作程序及內容（田 3 頁 3-8；田 7 頁 12；田 10 頁 6-7）

- 1.樂師唸完口白之後，法師開始搖帝鐘，然後由樂師、法師、倒退、老婆輪流唱「洋洲十字街」的曲子，內容，內容大致是說「洋洲街路鬧彩彩…也有人賣魚加賣鴨」。
- 2.緊接著又由法師、倒退輪流唱「布店前」的內容，內容是說「布店前」好遊玩，布店內有店公和店婆。
- 3.三位女團員用敲仔打拍子，動作大致同「請神 II」的動作。曲子結束後前場四人鞠躬，然後倒退同樣拿一疊對折好的金紙到金爐燒。樂師全程都有做音樂伴奏。
- 4.八月十五日做旬時，在「洋洲十字街、布店前」的整個過程中，亡者的女兒在正廳的門外，用一個鋁臉盆一直在燒「銀紙」。七月二十二日及八月三日做晚場時就沒有。

（二）儀式意涵

- 1.過「洋洲十字街」的意涵是什麼呢？賴天祐表示，「洋洲十字街」是「一個市集，和我們陽間一樣…十字街就是十字路口鬧彩彩，這就是在詮釋陰間的市集。」（田 14 頁 11）意思就是陰間同樣也有熱鬧的市集存在。
- 2.過「布店前」的意涵是什麼呢？賴天祐表示，「布店前」的意涵就是陰間同樣有賣衣褲的布店，所以亡魂需要衣褲也不用煩惱。（田 14 頁 11）

二、亡林溪（亡魂溪）、六角亭

（一）儀式動作程序及內容（田 3 頁 3-8；田 7 頁 12-13；田 10 頁 7）

- 1.老婆以口白問法師這裡是什麼路關，法師回答是「亡林（魂）溪」，法師繼續唸口白，內容大致是告訴亡者「亡林（魂）溪」是「亡林溪水青淋淋…

勸你亡林溪水不可喝，喝了就不知你家庭」，亡林（魂）溪水是要讓亡者用來洗指甲和眼睛的，如果亡者口渴，他陽世的孝家眷有準備清茶、四菓敬他，另外，本壇娘媽、大道公、媽祖婆、本境列位眾神明會接引亡者通過「亡林（魂）溪」。

- 2.接著法師開始搖帝鐘，然後開始唱曲，由樂師、法師、老婆輪流唱「亡林（魂）溪」的內容，內容大致與部份口白相同。
- 3.緊接著又由法師、老婆輪流唱「六角亭」的內容，內容是說「六角亭」裡面有觀世音菩薩，「善財蓮女排兩邊…燒錢獻紙買路行」。在「六角亭」的曲子唱完後，樂師問亡者有過關沒？其他團員都大喊「有喔」。
- 4.三位女士在唸口白時是沒有動作的，在唱曲開始後，老婆、小旦是用敲仔打拍子，但是倒退則拿燃燒的金紙不斷以X形的動作揮舞著，在「亡林（魂）溪」曲子唱到「燒錢來，獻紙來」的時候，倒退、老婆劈腿面向靈堂，小旦則一腳前一腳後蹲下，到唱到「亡林（魂）溪」曲子的最後一句時就站起來，其餘的動作則大致同「請神II」的動作。曲子結束後前場四人鞠躬，然後倒退同樣拿一疊對折好的金紙及手上未燒完的金紙到金爐燒。樂師全程都有做音樂伴奏。
- 5.八月十五日做旬時，在「亡林（魂）溪、六角亭」的整個過程中，亡者的女兒在正廳的門外，用一個鋁臉盆一直在燒「銀紙」。七月二十二日及八月三日做晚場時就沒有。

（二）儀式意涵

- 1.過「亡林（魂）溪」的意涵是什麼呢？陳松男表示，「亡林（魂）溪」溪水是有毒性的，所以亡魂不可以喝，喝了就會忘記自己的家庭，如果亡魂口渴，他的子孫有準備清茶、四菓讓他享用（田5頁13）；賴天祐除了表示同樣的看法之外，還進一步說明過「亡林（魂）溪」的另一個意涵是，民間傳說人死後到第七天才知道自己已經「過往」了，原因是「土地公帶這個亡魂到亡林（魂）溪來用溪水洗指甲、洗眼睛…眼睛給它洗清，睜開，

咦？我怎麼會在這裡？他才知道他已經『過往』去了。」（田 2 頁 21；田 14 頁 11）從「亡林（魂）溪」的口白、歌詞以及陳松男、賴天祐的說法中，我們可以知道「亡林（魂）溪」主要呈現的意涵有二：一是「亡林（魂）溪」對亡魂而言顯然是一個很大的困境（或說是陷阱），所以本壇娘媽、大道公、媽祖婆、本境列位眾神明會合力護衛和接引亡魂通過「亡林（魂）溪」，這又是再一次的眾神護佑，亡魂可以放心；二是亡魂透過在「亡林（魂）溪」洗指甲和眼睛之後，又再一次明確的知道自己已經往生的事實。

2. 過「六角亭」的意涵是什麼呢？賴天祐和陳松男均表示到「六角亭」就是要拜觀音佛祖（田 5 頁 13；田 14 頁 13），其意涵和接下來的「觀音寺」相同。

三、觀音寺

（一）儀式動作程序及內容（田 3 頁 3-8；田 7 頁 13；田 10 頁 7）

1. 在其他團員都大喊完「有喔」之後，樂師邊彈三弦邊唸口白，內容大致是說亡魂來到此處就是「觀音寺」的門口，「觀音寺」的環境是山明水秀，佛祖慈悲請金童、玉女來接引亡魂，跟隨佛祖到西方歸仙界。唸口白時前場四人均無動作（忙著擦汗、喝水）。
2. 八月十五日做旬時，在「觀音寺」的整個過程中，亡者的女兒在正廳的門外，用一個鋁臉盆一直在燒「銀紙」。七月二十二日及八月三日做晚場時就沒有。

（二）儀式意涵

到「觀音寺」的意涵是什麼呢？透過口白及賴天祐和陳松男的說法可以知道「觀音寺」就是代表亡魂要去的西方極樂世界，所以接下來的「拜經（拜觀音）」、「卸口願」、「觀音咒」都在此處進行。（田 3 頁 3-8；田 5 頁 13；田 7 頁 13；田 10 頁 7；田 14 頁 13）

捌、拜經（拜觀音）

一、儀式動作程序及內容（田 3 頁 8-9；田 7 頁 13；田 10 頁 7）

（一）樂師在唸完「觀音寺」的口白之後，請家屬戴著麻帽來祈求佛祖，小旦則點香分給家屬，老婆、倒退招呼家屬拿香在靈堂前站著，依照與亡者親屬關係的遠近，由親到疏站位。接著三位女團員一橫排站在最前面，同樣手拿香。

（如圖 4-2-21）

（二）樂師唸口白，內容大致是告訴亡者他的出生日期、往生日期、歲數、住家地址，以及他已經歸仙了，接著再說他友孝的子孫心情悲傷、無恩可答，所以拿香在三寶壇前，請本壇娘媽、土地公伯、列位眾神明，趕快引渡亡者進觀音寺，祈求佛祖渡亡者到西方，請亡者跟隨佛祖吃茶唸經、修心沐浴，直到坐上蓮花台，受萬人香烟朝拜。

（三）過程中只要有提到任何一位神佛，三位女團員都會帶領家屬一起鞠躬敬拜，在唸口白告一段落時，大家再向靈堂鞠躬敬拜三次。

（四）接著法師請家屬都跪下，三位女團員亦一同跪下，樂師再唸一段口白「天堂境界非遙遠，地府冥途咫尺間，若無太上三清境，難免九幽長夜苦」，然後法師開始搖帝鐘，法師、老婆開始輪流唱曲，曲子的內容同剛才樂師唸的口白。（如圖 4-2-22）

（五）樂師全程都有做音樂伴奏。

（六）八月三日，在整個「拜經（拜觀音）」過程中，有一些家屬一直是低聲啜泣，大多數家屬則是眼眶泛紅；七月二十二日及八月十五日，家屬表情肅穆，但是沒有哭泣。

二、儀式意涵

「拜經（拜觀音）」的意涵是什麼呢？透過口白及賴天祐和陳松男的說法可以知道，其意涵有二：一是由亡者的子孫一起祈求觀音佛祖，希望能保佑亡者到西方極樂世界跟隨佛祖持齋修行；二是在告訴亡者他已經往生，也已經到西方極樂世界，請他好好修成

正果。(田 3 頁 8-9；田 5 頁 13；田 7 頁 13；田 10 頁 7；田 14 頁 13)



圖 4-2-21：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中「拜經」的情況一。



圖 4-2-22：
「佳錚牽
亡歌團」晚
場或做旬
法事中「拜
經」的情況
二。

玖、卸口願

一、儀式動作程序及內容（田 7 頁 13；田 10 頁 7）

- (一)「拜經（拜觀音）」的曲子唱完，大家依舊跪著（如圖 4-2-22），樂師開始唸「卸口願」的口白，內容大致是說亡者如果在世之時，曾經下過口願，但是

沒有來還願或改進，如今他已登天別世，他友孝的子孫拿香在三寶壇前，拜請慈悲的觀音佛祖「給你改改清清去」，佛祖同樣帶他往生西方。

(二) 過程中只要有提到任何一位神佛，三位女團員都會帶領家屬一起鞠躬敬拜。

樂師全程都有做音樂伴奏。

(三) 八月三日，在整個「卸口願」過程中，有一些家屬一直是低聲啜泣，大多數家屬則是眼眶泛紅；七月二十二日及八月十五日，家屬表情肅穆，但是沒有哭泣。

二、儀式意涵

「卸口願」的意涵是什麼呢？賴天祐表示：「我們人在世上，是不是都會有下口願求神明說你來保佑我怎樣、怎樣，之後我們準備牲禮、四菓來給你拜，結果呢？有實現，但是他沒有去給祂還（願）…」，所以「卸口願」的目的就是要讓亡者有一個放下負擔的機會（田 14 頁 13-14），不過由口白可以知道，這是由亡者的子孫代替亡者請求觀音佛祖慈悲赦免的（田 7 頁 13；田 10 頁 7）。

拾、觀音咒（經）

一、儀式動作程序及內容（田 7 頁 13-14；田 10 頁 7）

(一) 「卸口願」的口白結束後，法師開始搖帝鐘，法師、老婆開始輪流唱「觀音咒」的曲子，內容大致是說妙善、妙音、觀音三位公主救世的故事，以及觀世音菩薩大慈大悲是南海第一人，只要有人唸出「觀音咒」，火坑可化為蓮花台，請觀音佛祖來渡靈魂。

(二) 過程中每兩三句歌詞就提到一次佛、菩薩的聖號，三位女團員都會帶領家屬一起鞠躬敬拜，所以鞠躬敬拜很頻繁，最後再鞠躬敬拜三次，大家才站起來。樂師請家屬拿三支香插到正廳神主前的香爐中，其他家屬的香插在靈堂的香爐中。

(三) 樂師全程都有做音樂伴奏。

(四) 八月三日，在整個「觀音咒」的過程中，更多家屬低聲啜泣，大部份家屬則是眼眶泛紅；七月二十二日及八月十五日，家屬表情肅穆，但是沒有哭泣。

二、儀式意涵

「觀音咒(經)」的意涵是什麼呢？賴天祐表示：「因為亡者已經到西方，要跟著修行，觀音佛祖是西方三聖之一，所以用『觀音咒』來做一個代表。」，也希望亡者能受到觀音佛祖的保佑。(田 14 頁 14)

拾壹、奠酒、哭靈

一、儀式動作程序及內容(田 3 頁 8-10；田 7 頁 14-15；田 10 頁 7)

(一) 在家屬插香之時，樂師說等一下要進行「奠酒」了，法師接著請家屬等一下依照兒子、媳婦、女兒、女婿、大孫、小孫、孫女、曾孫的順序「奠酒」。

(二) 小旦此時披麻扮演「孝女」的角色，開始唸一段口白，內容大致是說亡者一別千古來登天別世了，他友孝的子孫不惜重資聘請台南縣六甲鄉「佳錚牽亡歌陣」來給他開魂路，讓他順利到西方，希望他能保佑子孫平安大賺錢。接著小旦、老婆一起跪下，向亡者敬酒三杯(如圖 4-2-23)，小旦同時唱著「哭調仔」，然後爬到亡者停棺的正廳門旁，但沒有爬到廳內，繼續唱著「哭調仔」的悲歌(如圖 4-2-26)，聲調及歌詞令人動容。此時倒退當斟酒和指導家屬奠酒的角色，採高跪姿跪在靈堂前，她的前面放了二個酒杯及一個小盆子，她拿著一瓶米酒。老婆敬完酒之後，則站在一旁當指導家屬依序奠酒、哭靈的角色。

(三) 接著家屬依照與亡者的關係由親到疏，倆倆依序跪下，向亡者敬酒，每敬一杯酒之後，就把酒倒入小盆子內，再敬下一杯酒，敬完三杯酒之後，就爬入客廳的棺材前，家屬幾乎都是邊爬邊哭，並且呼喚著亡者(阿爸、阿母、阿公、阿媽、阿祖…) (如圖 4-2-24、4-2-25)，最後在棺材前跪俯在地上邊哭邊呼喚亡者。老婆會在一旁指導家屬爬入客廳，若家屬太多，沒有全部進入

客廳，老婆就請家屬擠一點，一定要全部進去。

(四) 亡者的長子是站著扶棺，並面向其他家人，其餘子女則是跪著扶棺，其餘家屬則是跪俯地上，全體家屬哭成一片，場面十分哀戚，如此數分鐘後，全體家屬才站起來，退出客廳，然後退到原先觀看「牽亡歌陣」的位置上，繼續觀看「牽亡歌陣」的表演。

(五) 法師吹角鼓後，老婆請家屬退出正廳到外面，把麻帽脫掉，繼續看「牽亡歌陣」的表演，樂師請大家節哀，然後樂師繼續唸一段口白，內容大概是向亡者說他陽世子孫已經敬完三牲酒禮，「一別千古免相辭」，要請觀音佛祖引路去，他若聽到靈角聲就速速來啓程。法師在樂師開始唸口白後即搖帝鐘，大概口白唸到一半時，三位女團員也站回原來的位置，開始拿敲仔打拍子，三位女團員的舞步只是做點踏步。

(六) 樂師全程都有做音樂伴奏。

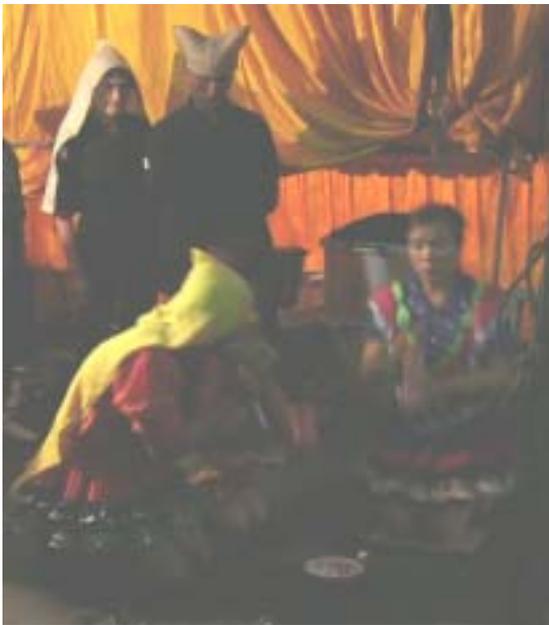


圖 4-2-23：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中「奠酒、哭靈」的情況一--「孝女」向亡者敬酒。



圖 4-2-24：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中「奠酒、哭靈」的情況二--家屬向亡者敬酒。

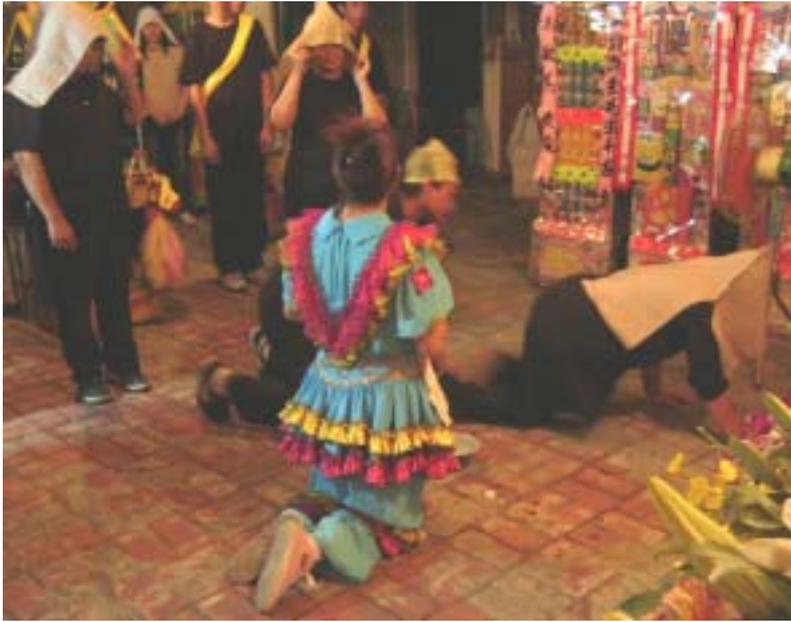


圖 4-2-25：
「佳錚牽亡
歌團」晚場或
做旬法事中
「奠酒、哭
靈」的情況三
--家屬敬酒
後爬向停棺
的客廳。



圖 4-2-26：「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中「奠酒、哭靈」的情況四--小旦扮演「孝女」唱「哭調仔」。

二、儀式意涵

「奠酒、哭靈」的意涵有二：其一，蔡佳錚表示，這是要給亡者與家屬有一個最後道別的機會；其二，賴天祐表示：「也給家屬有一個情緒抒發的機會…就讓『孝女』自由去發揮，看要怎麼樣把那種悲的氣氛營造出來就那樣唱。」（田 6 頁 23-25；田 14 頁 14）所以由此亦可知，小旦扮演「孝女」唱「哭調仔」的意涵是要讓家屬抒發悲傷的情

緒。

拾貳、吃菜（素）經

一、儀式動作程序及內容（田 3 頁 10；田 7 頁 15-16；田 10 頁 7）

- （一）樂師口白唸完，就繼續和法師輪流唱「吃菜經」的曲子，內容大致是在說南海普陀山的宮殿莊嚴、華麗的難以形容，觀世音菩薩普渡眾生、渡靈魂。
- （二）曲子唱完，倒退拿一疊對折好的金紙到金爐燒，同時樂師繼續講一段口白，接著法師唱一段曲，口白和曲子的內容是連續的，如此唸、唱做了幾次的交替，內容大致是在向亡者說，佛祖帶他到西方清淨寺了，他要跟隨佛祖修心練性、持齋讀經，造就一朵蓮花台，受萬人香烟朝拜，另外也說亡者他已經歸神了，要保佑子孫夫妻好到老、個個大發財。
- （三）整個過程中，法師持續搖著帝鐘；三位女團員繼續拿著敲仔打拍子，舞步則大致同「請神 II」的動作；樂師都有做音樂伴奏。

二、儀式意涵

「吃菜（素）經」的意涵是什麼呢？陳松男、賴天祐、蔡佳錚均表示，這「就是要亡者跟著佛祖吃菜唸佛、修行。」；蔡佳錚進一步表示：「這樣會有一個較好的來世」。（田 5 頁 14；田 14 頁 14-15）

拾參、辭神、講好話

一、儀式動作程序及內容（田 3 頁 10-11；田 7 頁 16；田 10 頁 7）

- （一）在「吃菜經」之後，樂師緊接著唸了一段「辭神」的口白，內容大致是說因為一條亡魂之事鬧動列位眾神明，無三牲酒禮來款待，只有請列位眾神明到金爐那裡領金錢，領完之後，請大神歸大廟，小神歸小廟。
- （二）在唸口白的過程中，法師持續搖著帝鐘；小旦拿著敲仔打拍子，倒退則拿一疊對折好的金紙到金爐燒，接著老婆也拿著燃燒的金紙站在「牽亡歌棚仔」

前面，面對它做「淨壇」的動作，然後再取出「牽亡歌棚仔」中的香，走到金爐前再左右揮動幾下，才把它們放入金爐中（如圖 4-2-27）。

- (三) 接著法師、老婆、樂師輪流唱「辭神、講好話」的曲子，內容前幾句同樣是請列位眾神明大神歸大廟，小神歸小廟，後三分之二則是在祝福各類人，如「老大人回去壽元吃百二，囡仔人回去好搖又好飼…大家平安、富貴、添丁、又大賺錢」。
- (四) 法師在唱曲的全程都搖著帝鐘，開始唱曲子後，法師拿起角鼓在空中揮了一下，走到金爐前鞠躬一次又走回來；老婆、小旦拿著敲仔打拍子，倒退則拿燃燒的金紙不斷以 X 形的動作揮舞著，三位女士其餘的動作大致同「請神 II」的動作，只是到最後幾句詞時，倒退先來回翻筋斗各一次，然後三位士再一起劈腿面向靈堂，最後一句時三人站起來，結束時三人向前鞠躬，法師則連吹角鼓數聲，倒退把手中未燒完的金紙拿到金爐燒，樂師最後再向亡者說他已經到西方成仙了，也祝本庄大大小小平安大賺錢，就結束全部的「牽亡歌陣」做旬或晚場儀式流程。

二、儀式意涵

- (一)「辭神」的意涵是什麼呢？賴天祐表示：「有『請神』就要有『辭神』，這才有符合邏輯啦！」；陳松男也持同樣的看法；賴天祐和蔡佳錚並進一步表示，這是對神明的一種答謝和尊重。（田 5 頁 14；田 6 頁 25；田 14 頁 15）
- (二)「講好話」的意涵是什麼呢？陳松男表示，這是對於受到干擾的左鄰右表示禮貌的一種做法（田 5 頁 14）；賴天祐除了此看法外，還表示這樣就不會讓鄰居「牽拖說會去煞到，因為該講的好話也都講完了，都做圓滿了，啊你若還有怎麼樣？我也沒法度。這是算我們這個行業一些讓厝邊隔壁較安心的做法。」（田 6 頁 25；田 14 頁 15），所以綜合上述的說法，可以知道「講好話」包含對鄰居表示禮貌和讓鄰居放心的雙重意涵在內。



圖 4-2-27:「佳錚牽亡歌團」晚場或做旬法事中「辭神」的情況--老婆在金爐前面揮動燃燒的金紙。

拾肆、安棚仔（安營）

一、儀式動作程序及內容（田 10 頁 1-2）

- （一）「佳錚牽亡歌團」在農曆七月做晚場或做旬法事時，會增加一個「安棚仔（安營）」儀式，這個儀式動作是緊接在開壇的儀式動作之後。
- （二）在老婆用壽金「淨壇」之後，接著走到「牽亡歌棚仔」的右前方約兩公尺處做剛剛「淨壇」的動作，不過畫中間時是從上而下是畫 1 字型而非之字型，然後放一小疊未燒完的金紙在地上；再來走到左前方做同樣的動作；再來是左後方；再來是右後方；最後把手中剩下的未燃盡的金紙放入金爐內。接著拿一瓶米酒把放在右前方燒完的金紙繞一圈（眼錢）；再來走到左前方做同樣的動作；再來是左後方；再來是右後方。

二、儀式意涵

「安棚仔（安營）」的意涵是什麼呢？蔡佳錚表示其意涵有二：一是「安壇腳」，獻

那些紙錢是要叫好兄弟(鬼)走開，別來搶團員要獻給神明的金紙，以便安住「棚仔腳」；二是「安五營旗」，因為要開壇了。(田 22 頁 2-4)

拾伍、關於「佳錚牽亡歌團」晚場及做旬法事流程的補充說明

- 一、據研究者的觀察，整個晚場表演過程中，負責唸口白工作的人有紅頭法師、樂師、老婆三人；負責唱曲子工作的人有紅頭法師、樂師、老婆、倒退四人。唸、唱份量最多的是紅頭法師，其次是樂師，再來是老婆，倒退負責唱的部份都是固定唱那幾句「燒錢來，獻紙來，燒錢獻紙買路過，燒錢獻紙買路行」。另外，賴天祐及蔡佳錚認為「牽亡歌陣」的演出是以唱為主，唸口白為輔。
- 二、「佳錚牽亡歌團」通常不做「目蓮挑經」和「過橋」的儀式，賴天祐表示：「這是因為在辦喪事中，道士已經有做『過奈何橋』的法事了…溪南（曾文溪以南）的道士比較不在意『牽亡歌陣』中有『挑經過橋』，所以他們才有『挑經過橋』的部份；但是溪北（曾文溪以北）的道士就很介意，所以溪北的團才沒有『挑經過橋』的部份。」(田 9 頁 2)；另外他認為在「休龍菩薩」這首曲裡就有一段提到「目蓮挑經渡母上西天」，這段就差不多把「目蓮挑經」和「過橋」的意思詮釋出來了，所以如果再做「目蓮挑經」和「過橋」就稍嫌重複，因此他認為「目蓮挑經」和「過橋」可做可不做(田 13 頁 2-3)。

第三節 六甲「佳錚牽亡歌團」早場儀式的流程、內容和意涵

本節內容是以研究者觀察「佳錚牽亡歌團」民國九十四年七月十五日的早場（寫成田野筆記 1）、二十三日的早場（寫成田野筆記 4）、八月四日的早場（寫成田野筆記 8）、二十一日早場（寫成田野筆記 11）為藍本，再綜合多次訪談團員的內容所彙整出來的第一手田野研究資料。現將「佳錚牽亡歌團」的「早場」儀式之流程、內容和意涵依照時間順序敘述於下。

壹、遷棺前法事

遷棺前法事的某些儀式動作的意涵與晚場或做旬同樣儀式動作的意涵相同，所以下列僅就不同儀式意涵的部份做說明。

一、請魂就位、請神：

（一）儀式動作程序及內容（田 1 頁 4；田 4 頁 2；田 8 頁 2；田 11 頁 2）

1. 紅頭法師、老婆、倒退、小旦四人站到定位（與晚場或做旬的位置相同）之後，法師先吹角鼓，然後以口白唸出亡者的生辰、往生日、住家地址等等，並且告訴亡者今天就要送他「上山頭」（意即「出殯」），在他過逝之後，他友孝的子孫心情亂糟糟，子孫無恩可答，所以聘請台南縣六甲鄉「佳錚牽亡歌陣」來慰靈，三壇法師會調請列位眾神明護送他，要他不用害怕，請他跟隨觀音佛祖到西方持齋唸經。
2. 接著法師開搖帝鐘，法師、老婆開始輪流唱「請神」的曲子，曲調和晚場或做旬法事的「請神 II」的曲調不同，內容雖有雷同，但亦有差異，內容有提到地藏菩薩，但是大部份都是在講觀世音菩薩，希望觀世音菩薩能疼惜亡者。
3. 整個過程老婆、倒退、小旦一起以「敲仔」打節拍，動作大致同晚場或做旬法事的「請神 II」的動作，只是動作比較和緩而已。個人的特色與晚場

或做旬法事時大致相同。樂師全程都有做音樂伴奏。(如圖 4-3-1、4-3-2)

(二) 儀式意涵

「請魂就位」的意涵是什麼呢？從口白的內容即可明白知道其意涵有二：一是告知亡者今天即是他出殯的日子；二是讓亡者知道有列位眾神明護衛他，請他放心的走，放心的離開。(田 1 頁 4；田 4 頁 2；田 8 頁 2；田 11 頁 2)



圖 4-3-1:「佳錚牽亡歌團」早場法事「請魂就位、請神」的狀況一。



圖 4-3-2:「佳錚牽亡歌團」早場法事「請魂就位、請神」的狀況二。

二、調西營：

(一) 儀式動作程序及內容 (田 1 頁 4；田 4 頁 3；田 8 頁 3；田 11 頁 2-3)

- 1.唱完「請神」的曲子之後，紅頭法師直接唸口白，調請西營兵、西營將（六千六萬兵），然後法師開始搖帝鐘，法師、老婆開始輪流唱「調西營」的曲子（如圖 4-3-3），節奏開始變快。
- 2.三位女團員在唸口白時是沒有動作的，開始唱之後，三位女團員的動作也變輕快，各自在自己的位置上跳舞，三個人的步伐大致同晚場或做旬法事的「請神Ⅱ」的動作。樂師全程都有做音樂伴奏。（如圖 4-3-3）

（二）儀式意涵

「調西營」的意涵與「調東營」的儀式意涵相同，這可以從口白及歌詞內容明白知道（田 1 頁 4；田 4 頁 3；田 8 頁 3；田 11 頁 2-3）。陳松男和賴天祐均表示，「東營」晚場已經調請過，所以早場（遷棺前法事）調請「西營」即可；陳松男表示因為這樣就東、西營都有了，他還進一步表示：「做陰的不要請那麼多，請這麼多神要燒很多金啦！這樣不行啦！」，只有「做醮」時才是調請東西南北中五營（田 1 頁 6；田 2 頁 17；田 5 頁 15）。



圖 4-3-3：「佳錚牽亡歌團」早場法事「調西營」的狀況。

三、過路關：依路關的順序描述如下——

（一）拜請朱孟將、草埔路：

- 1.儀式動作程序及內容（頁 4 頁 3；田 8 頁 3-4；田 11 頁 3）

- (1)本段的口白和曲子同晚場或做旬法事的「拜請朱孟將、草埔路」。
- (2)三位女團員在唸口白時是沒有動作的，在唱曲開始後，才用敲仔打拍子，動作與昨晚「拜請朱孟將、草埔路」的動作不同，三位女團員以逆時針方向變換位子，但是法師並沒有退開：
- A.倒退轉圈到「牽亡歌棚仔」的左側，小旦轉圈到右側，老婆轉圈到前面，然後倒退、小旦劈腿面向靈堂，老婆面向「牽亡歌棚仔」連續下腰三次面向靈堂（如圖 4-3-4）。
- B.老婆轉圈到左側，倒退轉圈到右側，小旦轉圈到前面，然後倒退、老婆劈腿面向靈堂，小旦則劈腿面向「牽亡歌棚仔」（如圖 4-3-5）。
- C.倒退轉圈回到「牽亡歌棚仔」的前面，老婆轉圈回到右側，小旦轉圈回到左側，然後三人再一起劈腿面向靈堂（如圖 4-3-6），向前點頭（鞠躬）後就站起來，老婆又在原地轉兩、三圈。
- D.接下來唱「草埔路」的曲子時，三人的動作則大致同晚場或做旬法事的「請神 II」的動作。

(3)這段曲子結束時前場四人鞠躬。樂師全程都有做音樂伴奏。

2.儀式意涵

「拜請朱孟將」時，三位女團員以逆時針方向變換位子的動作意涵是什麼呢？蔡佳錚表示：「那是爲了增加它的可看性，不然只有死死的站在那裡比較沒意思，所以沒有什麼特別的意思，如果那個時候不繞一下『牽亡歌棚仔』，整個早場就都沒有變換位子了。」（田 23 頁 2）所以「拜請朱孟將」變換位子的意涵就是增加法事的「精彩度」，不要讓法事看起來太沈悶，否則可以理解的事是家屬看「牽亡歌陣」的意願就不高了！



圖 4-3-4：
「佳錚牽
亡歌團」早
場「拜請朱
孟將」的狀
況一--老婆
連續下腰
三次。



圖 4-3-5
：「佳錚牽
亡歌團」早
場「拜請朱
孟將」的狀
況二。



圖 4-3-6：
「佳錚牽
亡歌團」早
場「拜請朱
孟將」的狀
況三--三位
女團員劈
腿面向靈
堂。

(二) 赤土路、黑土路：

1.儀式動作程序及內容（田 4 頁 3；田 8 頁 5；田 11 頁 3-4）

(1)接在「草埔路」的曲子之後，法師繼續搖帝鐘，法師、老婆繼續唱「赤土路」的內容，然後又接著唱「黑土路」的內容，因為曲子是相同且連接在一起，所以像是同一首曲子。曲子的內容同晚場或做旬法事的「赤土路、黑土路」的曲子。

(2)三位女團員一樣是用敲仔打拍子，動作大致同晚場或做旬法事的「請神 II」的動作；樂師全程都有做音樂伴奏。

2.儀式意涵

與晚場或做旬法事「赤土路、黑土路」的意涵相同。

(三) 石仔路：

1.儀式動作程序及內容（田 8 頁 5）

(1)接在「黑土路」的曲子之後，法師繼續搖帝鐘，法師、老婆繼續唱「石仔路」的內容，因為曲子是相同且連接在一起，所以像是同一首曲子。曲子的內容同晚場或做旬法事的「石仔路」的曲子。

(2)三位女團員一樣是用敲仔打拍子，動作大致同晚場或做旬法事的「請神

II」的動作；樂師全程都有做音樂伴奏。

2.儀式意涵

與晚場或做旬法事「石仔路」的意涵相同。

四、觀看十殿：

(一) 儀式動作程序及內容（田 4 頁 4；田 8 頁 5；田 11 頁 4）

- 1.接在「石仔路」的曲子之後，法師繼續搖帝鐘，法師、老婆繼續唱「觀看十殿」的內容，因為曲子是相同且連接在一起，所以像是同一首曲子。「觀看十殿」的內容是「南無地藏王菩薩，觀音妙善渡靈魂」，以及十殿閻君的名號，最後是「弟子一心三拜請，金童玉女渡靈魂」。最後法師連吹角鼓數聲就結束整個遷棺前法事流程。
- 2.三位女團員一樣是用敲仔打拍子，前半段曲子的動作大致同晚場或做旬法事的「請神 II」的動作；後半段則是三位女團員劈腿面向靈堂(如圖 4-3-7)，在最後一句才站起來。樂師全程都有做音樂伴奏。



圖 4-3-7：
「佳錚牽亡歌團」早場「觀看十殿」的狀況。

(二) 儀式意涵

「觀看十殿」的意涵是什麼呢？賴天祐表示，「佳錚牽亡歌團」對於「十殿」

只是用唸的一覽而過，並沒有深入詮釋，因為有些喪家對帶領亡者遊地獄十殿有禁忌，所以有時「佳錚」甚至省略十殿（特別是家屬信奉佛教的），改唱一些「雜菜經」，如「南無觀世音菩薩」，不過把歌詞改成「西方極樂好逍遙」，他認為「觀看地獄十殿」的意涵除了是讓亡者知道什麼是地獄十殿之外，另一個意涵就是「給亡者觀看十殿知時走」（田 2 頁 16-20；田 14 頁 11-12），也就是讓亡者明白自己該是「走」的時候了，不要再留戀陽世間了。

五、關於「佳錚牽亡歌團」遷棺前法事流程的補充說明

- （一）遷棺前法事的時間大約只有十二、三分鐘左右的原因，陳松男和賴天祐皆表示，這是因為時間有限，所以只能簡化（田 2 頁 15-16；田 5 頁 15）；依研究者現場觀察，出殯當大法事和喪葬儀式繁多、陣頭也最多，發引、入壙又得看時間，所以在有限時間內要完成如此眾多的事情，「牽亡歌陣」所能分配到的時間很少是可以想見的。
- （二）據研究者的觀察，整個遷棺前法事的過程中，負責唸口白工作的人只有紅頭法師；負責唱曲子工作的人則有紅頭法師、老婆。
- （三）過路關時，退倒並沒有去燒金紙。
- （四）三位女團員的手物通常都只有「敲仔」，並沒有變換手物；八月二十一日的小旦則是拿「芭蕉扇」（多彩羽扇），不過同樣是沒有變換手物。
- （五）整個遷棺前法事更是以唱為主、唸口白為輔，唱的比例比晚場或做旬法事唱的比例還高，只有在「請魂就位」、「調西營」、「拜請朱孟將」時，有唸一些口白之外，其餘的部份都是用唱的。

貳、送葬法事

送葬法事分「步行送葬」和「行車送葬」，兩種狀況不一樣，分別整理如下：

一、步行送葬

研究者於七月十五日及二十三日的田野觀察，亡者都是採傳統土葬，而且都是以步

行的方式送葬。現將「步行送葬」的狀況整理如下：

(一) 儀式動作程序及內容 (田 1 頁 4；田 4 頁 4-5)

1. 不是現場唸、唱，只有播放錄音帶，但是音質欠佳、聲音不清楚，不過經研究者詢問賴天祐和陳松男，他們都表示是在唱「過路關」的那個部份。
2. 「佳錚牽亡歌團」在送葬的途中，會請亡者家中的兩位男丁幫忙推「牽亡歌棚仔」；老婆、倒退、小旦 (三人戴著遮陽的帽子) 走在「牽亡歌棚仔」的前面，倒退在中間，老婆在右，小旦在左，只有她們三人負責表演；紅頭法師和樂師跟在一旁，並沒有參與表演。(如圖 4-3-8)
3. 老婆是右手拿圓型彩扇，左手拿 (綠色) 絲巾，小旦則是右手拿多彩羽扇，左手拿 (橘色) 絲巾，都是配合走路時揮動著，倒退仍舊拿敲仔打拍子。三位女團員在行走時都只是偶爾扭動幾下腰和臀部；或偶爾由倒退或老婆走在三個人的中央，面對著「牽亡歌棚仔」倒退著走，這算是比較明顯的表演動作。(如圖 4-3-9)

(二) 儀式意涵

步行送葬時，播放「過路關」的錄音帶的意涵是什麼呢？陳松男表示，因為送葬的這個時候就是在過 (路關) 三十六關。(田 5 頁 15-16)



圖 4-3-8：
「佳錚牽亡歌團」
步行送葬的
狀況。



圖 4-3-9：
「佳錚牽
亡歌團」
步行送葬
時的表演
狀況。

二、行車送葬

研究者於八月二十一日田野觀察，亡者是採取火葬，而且是以行車的方式送葬。現將「行車送葬」的狀況整理如下：

（一）儀式動作程序及內容（田 11 頁 5）

團員把「牽亡歌棚仔」固定在箱型車後面（如圖 4-3-10），車子是在送葬的車隊序列中，由紅頭法師賴天祐自己開車，其他團員上車搭乘，沒有表演，也不是現場唸、唱，沿路只有播放「過路關」的錄音帶，一路到火葬場門口。

（二）儀式意涵

「行車送葬」的意涵同「步行送葬」的意涵。



圖 4-3-10：
「佳錚牽
亡歌團」的
「行車送
葬」及「行
車返主」的
狀況。

參、入壙前法事（或火葬）

「土葬」和「火葬」的狀況不一樣，分別整理如下：

一、土葬——入壙前法事（時間大約只有八、九分鐘左右）

（一）儀式動作程序及內容（田 1 頁 5；田 4 頁 6；田 5 頁 16；田 23 頁 2）

1. 請神：團員就定位後，由樂師唸口白，告訴亡者他已經「登天別世」了，希望他要跟隨觀音佛祖好好修行，並且保佑子孫平安、富貴之類的話（如圖 4-3-11）；然後紅頭法師開始搖帝鐘，由法師和樂師兩人輪流唱「請神」的曲子。
2. 調北營、拜請朱孟將：唱完「請神」的曲子之後，兩人又接著輪流唱「調北營」的曲子，調請北營兵、北營將（五千五萬兵）來護衛亡者；在「調北營」的曲子唱完之後，又接著唱「拜請朱孟將」的曲子。
3. 勸亡：接著由樂師以唸口白的方式，以釋迦太子放棄王位去修行為例子勸亡者要放下，安心離去。

- 4.路關回：法師吹角鼓之後，由他和樂師兩人輪流唱「路關回」的曲子，內容除了向亡者表達列位眾神明要帶領亡者回家受子孫祭祀之外，還有一些路關的名稱，但是沒有唱路關的內容，另外可以清楚地聽到歌詞中一直有「燒錢獻紙買路過」之類的詞句。
- 5.結束：由樂師告訴亡者——他已經往生了，請他和西方佛祖修行去。然後紅頭法師吹角鼓，就結束入壙前法事。
- 6.整個入壙前法事的過程中，老婆、倒退、小旦一直以「敲仔」打拍子，舞步大致同晚場或做旬法事中「請神Ⅱ」的舞步，但是三人沒有變換位子，亦沒有做劈腿或下腰的動作。(如圖 4-3-11、4-3-12)

(二) 儀式意涵

- 1.「調北營」的意涵與「調東營」、「調西營」的儀式意涵相同。陳松男、賴天祐、蔡佳錚均表示，只有土葬到墓地的時候才「調北營」。(田 2 頁 17；田 5 頁 15-16；田 23 頁 2)
- 2.「路關回」的儀式意涵是什麼呢？陳松男表示，因為人有三魂，一魂上天界，一魂待在墓內，一魂會附在神主上要引回亡者的家中來祭拜，「路關回」的意涵就是要引魂回家。(田 5 頁 16)



圖 4-3-11：
「佳錚牽
亡歌團」入
壙前法事
表演的狀
況一。



圖 4-3-12：
「佳錚牽
亡歌團」入
壙前法事
表演的狀
況二。

二、火葬（田 11 頁 5）

研究者觀察「佳錚牽亡歌團」參與「火葬」的情形只有八月二十一日一場，本次火葬的地點是台南縣立殯儀館位於柳營的火葬場，在火葬場內「佳錚」並沒有任何表演，團員只是等待，經研究者詢問團員，團員表示這是因為柳營火葬場不讓任何陣頭在場內做表演的緣故。經研究者實地觀察，證實團員的說法屬實，火葬場內除了佛教、道教的儀式進行之外，沒有任何陣頭在場內做表演。

肆、返主法事

返主法事同樣是分爲「步行返主」和「行車返主」，兩者的狀況並不一樣，分別整理如下：

一、步行返主

（一）儀式動作程序及內容（田 1 頁 5；田 4 頁 7-8）

1. 「步行返主」的儀式表演和「步行送葬」的相同。
2. 在回到喪家之後，「佳錚牽亡歌團」的團員會等大多數家屬完成「過火」儀式之後，才離開喪家，完成全部的工作，但是並沒有做「辭神」的動作。

(二) 儀式意涵

1. 步行返主時，播放「過路關」的錄音帶的意涵是什麼呢？陳松男表示，返主時是代表「路關回」，亦即回程也要過三十六路關，其意涵同「入壙前法事」的「路關回」。(田 5 頁 15-16)
2. 為什麼早場法事沒有做「辭神」的動作（或儀式）呢？陳松男表示，主要是因為「轉來（意即「回來」）不用辭啊，人家道士就會辭啊！」(田 5 頁 16)，意即主持喪葬事宜的道士（長）會做「辭神」的動作，所以他們就不重複做。

二、行車返主

(一) 儀式動作程序及內容（田 11 頁 5）

1. 「行車返主」的狀況和「行車送葬」的相同。
2. 同樣等大多數家屬完成「過火」儀式之後，才離開喪家，同樣沒有做「辭神」的動作。

(二) 儀式意涵

「行車返主」的意涵同「步行返主」的意涵。

第五章 台南地區「牽亡歌陣」之現況--溪南類型

本章共分為八節，用以清楚呈現善化「明山牽亡歌團」和安南區「復興牽亡歌團」的儀式流程和內容、使用器具、以及對「牽亡歌陣」的種種見解。第一節是呈現善化「明山牽亡歌團」對「牽亡歌陣」的種種見解及其使用器具、服裝和法事種類；第二節是彙整善化「明山牽亡歌團」的「晚場」儀式之流程、內容和意涵；第三節是彙整善化「明山牽亡歌團」的「早場」儀式之流程、內容和意涵；第四節是呈現安南區「復興牽亡歌團」對「牽亡歌陣」的種種見解及其使用器具、服裝和法事種類；第五節是彙整安南區「復興牽亡歌團」的「做旬」儀式之流程、內容和意涵；第六節是彙整安南區「復興牽亡歌團」的「晚場」儀式之流程、內容和意涵；第七節是彙整安南區「復興牽亡歌團」的「早場」儀式之流程、內容和意涵；第八節是其他田野報導人對「牽亡歌陣」的種種見解。

第一節 善化「明山牽亡歌團」對「牽亡歌陣」的種種見解 及其使用器具、服裝和法事種類

本節內容是根據研究者觀察善化「明山牽亡歌團」民國九十四年九月十四日的晚場（寫成田野筆記 15）及十五日的早場（寫成田野筆記 16）為參考資料所彙整出來的第一手田野研究資料。

壹、善化「明山牽亡歌團」簡介（田 15 頁 1）

一、連絡電話：(06)5817494。

二、成員：

- (一) 紅頭法師：鄭福，男，年約六十五歲，從業年資約四十年。
- (二) 老婆：李環，女，五十九歲，從業年資四十年。
- (三) 倒退：蘇來足，女，年約四十五歲，從業年資十幾年。
- (四) 小旦：女，年約三十歲，未訪問到。
- (五) 樂師：姜德川，男，年約六十歲，從業年資十年。並非該團固定的專屬樂師，他是應邀到各個牽亡歌團工作的樂師。

貳、「明山牽亡歌團」對「牽亡歌陣」的種種見解（田 15 頁 17-18）

一、「牽亡歌陣」的起源

- (一)「牽亡歌陣」出現的時間：鄭福（紅頭法師）表示，「牽亡歌陣」在台灣光復之前即有，但是一代傳過一代，所以他也不知道有多久。
- (二)「牽亡歌陣」的淵源：鄭福表示，「牽亡歌陣」是從大陸湄洲傳過來的，所以他主張「外來說」。

二、「牽亡歌陣」的人員編制、角色及以前的狀況

- (一) 人員編制：鄭福表示，「牽亡歌陣」以前一團是六個人，因為有兩個人是後場，一個彈三弦、一個拉大廣弦，現在一團是五個人，只有一個後場，是彈電子三弦。
- (二) 角色：鄭福表示，前場四人的站位如下——
 - 1.紅頭法師：站在「牽亡歌棚仔」的後面（以面向靈堂為方向）。
 - 2.老婆：站在「牽亡歌棚仔」的右邊。
 - 3.倒退：站在「牽亡歌棚仔」的前面。
 - 4.小旦：站在「牽亡歌棚仔」的左邊。
- (三)「牽亡歌陣」以前的狀況：
 - 1.鄭福表示，以前倒退是倒退著走沒錯，但是現在時代不同，都改成不倒退走。

2.鄭福表示，以前「牽亡歌陣」的成員都是男性，但是在光復後過一陣子，老婆、倒退、小旦就改成女性。

參、「明山牽亡歌團」的使用器具（田 15 頁 15-17；田 16 頁 5）

一、牽亡歌棚仔：善化「明山牽亡歌團」的「牽亡歌棚仔」的造型與研究者所蒐集到的文獻記錄一樣，是上下兩層的四角亭造型。現將屋頂、前、右、左、後（以面向靈堂為方向）四面、上下層描述如下，並附上照片——（如圖 5-1-1~5-1-4）

（一）屋頂：屋脊作燕尾式的向斜上方翹起，屋脊前後面都畫有山林，中央都貼上一面圓的凸面鏡（如圖 5-1-1、5-1-4）。左、右側三角區域畫著兩條相對的青龍，雙龍的中間有一面圓的凸面鏡（如圖 5-1-2、5-1-3）。屋頂的馬背是藍色的，屋椽是綠色的，屋瓦白色的（如圖 5-1-1~5-1-4）。

（二）前面：上層接在屋簷下面有一塊藍色板子，板子上有兩排白色的字，上排由左至右寫著「善化」，代表該團來自哪裡；下排由右至左寫著「接魂亭」。（如圖 5-1-1）

（三）右面：上層緊接著屋頂亦是一塊藍色板子，上面由右至左橫寫白色的「魂歸樂國」四字。下層亦是一塊藍色板子，幾乎把整個下層蓋住，板子的上半是寫白色的「善化」及「明山」的電話；下半畫著一大朵粉紅色的蓮花，在蓮花的右上、右下、左上、左下各寫著一個白色的「奠」字。（如圖 5-1-2）

（四）左面：與右面相同，只有字不同。上層是寫「一別千古」；下層則完全一樣。（如圖 5-1-3）

（五）後面：上層接在屋簷下面亦是一塊藍色的板子，板子上由右至左寫著「接引西方」四個白色的字。（如圖 5-1-4）

（六）上、下層：「牽亡歌棚仔」分為上下兩層，上下兩層的柱子是四角不鏽鋼管做的。上層是金黃色的木板，木板的四個角各有一組由三根紅色小柱子及兩片黃色木板小牆組成的小欄杆；中央有一個金黃色的小葫蘆，是插香用的；

木板四周都有銀色珠鏈垂下，鏈端有一片銀色圓片；在表演過程中如角鼓、帝鐘、奉旨、(紅頭法師的)麥克風、水等會放在上層。下層其實是一個黃色的木板箱子，用噴漆噴上白色及綠色的斑點，在表演時，上面是放團員的一些個人用品，左右兩側各有一個輪子，方便推動「牽亡歌棚仔」，後面有一個「腳擋」，方便支撐「牽亡歌棚仔」；緊靠著下層前方擺著麥克風的主機及延長線等機器設備。(如圖 5-1-1~5-1-4、5-1-6)



←圖 5-1-1：「明山牽亡歌團」的「牽亡歌棚仔」的前面。



→圖 5-1-2：「明山牽亡歌團」的「牽亡歌棚仔」的右側。



←圖 5-1-3：「明山牽亡歌團」的「牽亡歌棚仔」的左側。



→圖 5-1-4：「明山牽亡歌團」的「牽亡歌棚仔」的後面。



↑圖 5-1-5：「明山牽亡歌團」紅頭法師的角鼓、帝鐘、通天冠、紅頭巾。



→圖 5-1-6：「聖者」掛在「牽亡歌棚仔」的屋頂右角。

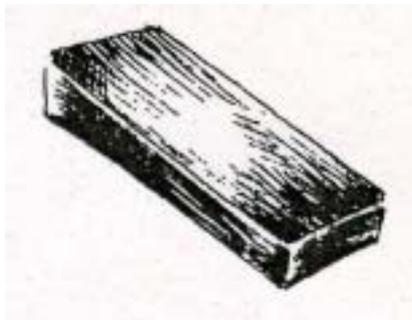


圖 5-1-7：「明山牽亡歌團」紅頭法師所使用的同類型奉旨。(資料來源：載歌載舞上西天--一次「牽亡歌」演出的田野報告 (p.45)，范揚坤，1994。)

二、角鼓：牛角製成，尖端坎上銅製的吹嘴，吹嘴上綁有兩條紅布，角鼓是紅頭法師所使用的器具。(如圖 5-1-5)

三、帝鐘：銅製鐘身，內懸金屬鈴舌，柄上端有三叉成山字形，柄身纏著紅布，由法師使用（右手拿），配合「牽亡歌陣」的進行打拍子之用（如圖 5-1-5）。在「挑經」的儀式中，由倒退扮演的「目蓮」亦有使用到（如圖 5-2-17）。

四、奉旨：形似驚堂木，長約十公分，寬約四、五公分，厚約三、四公分（如圖 5-1-7），置於「牽亡歌棚仔」的上層，由紅頭法師使用，配「牽亡歌陣」的情節，時而拍擊。

五、聖者：就是蛇型鞭子，手把由木頭刻成蛇的造型，鞭身是用白綿繩編成的，「聖者」

的全長約有兩公尺（如圖 5-1-6），由紅頭法師使用，法師把它掛在「牽亡歌棚仔」的屋頂翹角上。

六、敲仔：四塊竹片，兩片一組，是由老婆、倒退、小旦使用，配合「牽亡歌陣」的進行打拍子用。

七、電子三弦：由樂師使用，用於「牽亡歌陣」全部的音樂伴奏。（如圖 5-1-15）

八、手物：「明山牽亡歌團」所使用的手物除了前述的「敲仔」之外，尚有四種，只有在送葬步行的時候才使用，分述如下——

（一）圓形彩扇：老婆使用的手物，「圓形彩扇」就是一般常見的塑膠製的圓形扇子，整支扇子是粉紅色的，扇面有一些圖畫。（如圖 5-1-8）

（二）多彩羽扇：小旦使用的手物，「多彩羽扇」就是用一般的褶扇，在每一根扇骨的尾端綁上一束細細的彩色塑膠繩。（如圖 5-1-11）

（三）絲巾：「明山牽亡歌團」所用的絲巾有兩種，一種是老婆拿的絲巾有紅、白、淺藍、深藍、紫色的方格子，大約有四十公分見方（如圖 5-1-8），一種是小旦拿的紅色腰巾，大約有七、八十公分見方（如圖 5-1-9）。

（四）黃古仔紙：倒退使用的手物，同「佳錚牽亡歌團」所使用的，使用時亦是用食指及中指夾著。（如圖 5-1-10）

九、紅頭巾：「紅頭巾」是紅頭法師包住頭部（頭髮）的一塊鮮紅色的布，「明山牽亡歌團」所用的「紅頭巾」上面並沒有畫任何東西。（如圖 5-1-14）

十、通天冠：「明山牽亡歌團」的「通天冠」是一頂金色法冠，在做法事時由紅頭法師戴在頭上。中間最高的部份是中央有透明珠子的「火焰」造型，「火焰」之上是一粒紅絨球，之下是一個人坐在蓮花上的形象，人的頭髮橫著一支劍，人的兩旁一邊是龍、一邊是虎，龍、虎旁的花紋造型之上端又各有一粒紅絨球。（如圖 5-1-5）

十一、麥克風及擴音設備：麥克風有三支，紅頭法師、老婆、倒退各一支，主要用於唸、唱；擴音設備除了有一組主機（如圖 5-1-6）之外，還有一個音箱和一個喇叭。

十二、奈河橋：「奈河橋」是一條長約六、七十公分，寬約二十公分的木板，木板下面的前後端各橫釘一條四角木棍，橋面貼上七組 X 形的「黃古仔紙」。（如圖 5-1-12）



圖 5-1-8：「明山牽亡歌團」老婆使用的圓形彩扇和絲巾。



圖 5-1-9：「明山牽亡歌團」小旦使用的紅色腰巾。



圖 5-1-10：「明山牽亡歌團」倒退使用的黃古仔紙。



↑圖 5-1-11：「明山牽亡歌團」小旦使用的多彩羽扇。

→圖 5-1-12：「明山牽亡歌團」晚場法事中所使用的「奈河橋」和「七星燈」。



十三、七星燈：「七星燈」是一個紅漆長方型的木盤，木盤的四角各有一個白色小碟子，碟子上各有一個紅色小燈泡，木盤的中央有三個排一直線的白色小碟子和紅燈泡，木盤的右上角插上三支香。(如圖 5-1-12)

十四、經擔：經擔（「目蓮」挑經時朝後面）的一端綁著一個黃布包袱，包袱上面披著一塊黑布，布上繡著紅色「卍」字，黑布兩端有黃色瀏梳；經擔（「目蓮」挑經時朝前面）的一端綁著一個圓形的手提竹籃，籃中放著亡者紙製的神主牌、幾朵紙蓮花，竹籃的手把兩端綁著幾張裁成長條狀的「黃古仔紙」，竹籃內側邊緣固定著一節竹筒，竹筒內插香。（如圖 5-1-13）

十五、佛壇：放在「牽亡歌棚仔」左前方約三公尺的位置，用一張四方桌，在上面擺上西方三聖的畫像、一個紙杯做的臨時香爐中插上一支大香和三支香、三杯清水、一盤供品、幾朵紙蓮花（如圖 5-1-13）。佛壇在「目蓮挑經」的儀式中會用到。



圖 5-1-13：
「明山牽
亡歌團」晚
場法事中
擺設的佛
壇和經擔。

肆、「明山牽亡歌團」的服裝（田 15 頁 14-15；田 16 頁 5）

「明山牽亡歌團」的服裝特色是——紅頭法師的服裝比較固定；樂師穿平常的衣服；三位女士的服裝雖有些不同，但是款式大致相同。以下分別描述之：

一、紅頭法師：鄭福法師頭綁「紅頭巾」，然後再綁上金色「通天冠」；上身穿棕色細格子短襯衫；下身著黑色西褲，褲管捲上來至小腿的一半，腰繫金黃色的「龍虎裙」

(左龍右虎)；打赤腳。(如圖 5-1-14)

二、樂師：頭戴白色鴨舌帽；上身穿白色短袖細格子襯衫，戴白色袖套；下身穿白色西褲；腳穿黑色涼鞋。(如圖 5-1-15)



←圖 5-1-14:「明山牽亡歌團」
紅頭法師的服裝。



↑圖 5-1-15:「明山牽亡歌團」
樂師的服裝。

三、老婆：全身紗質衣服。上穿白色衣服，是中國傳統款式，長燈籠袖，袖子有橘色束口，白領橘邊，在領子下緣有一圈較寬的橘邊延伸到胸前，與胸口一個倒V字形的寬橘邊相連，胸前在倒V字形下面有粉紅色、黃色、橘色的花鳥圖案，衣服下擺的左右邊有開叉，沿著衣服的下擺及開叉有寬橘邊。下穿一件白色短的百褶裙，裙擺長至大腿的一半，有寬橘邊。腳穿白布鞋(如圖 5-1-16)。另一款衣服只是改變花邊顏色、圖案和領子的款式(如圖 5-1-17)。



圖 5-1-16:「明山牽亡歌團」老婆的服裝一。



圖 5-1-17:「明山牽亡歌團」老婆的服裝二。



圖 5-1-18:「明山牽亡歌團」倒退的服裝。



圖 5-1-19:「明山牽亡歌團」小旦的服裝一。



圖 5-1-20:「明山牽亡歌團」小旦的服裝二。

四、倒退：全身紗質衣服。上穿白色衣服，是中國傳統款式，長燈籠袖，袖子有黃、紫、

水藍三色碎花束口，同樣三色的碎花領子，胸前有一個倒V字形的寬碎花邊，衣擺下緣有細碎花邊。下穿一件白色短的百褶裙，裙擺長至大腿的一半，有寬碎花邊。腳穿白布鞋。(如圖 5-1-18)

五、小旦：全身紗質衣服。上穿白色衣服，是中國傳統款式，長燈籠袖，袖子有白色束口，白領粉紅細邊，在領子下緣有一圈較寬的粉紅邊，背部上面三分之一亦是粉紅色的，雙肩也有一道寬的粉紅色邊，從雙肩延伸到腋下同樣有一道寬的粉紅色邊，胸前有一個倒V字形的寬粉紅色邊，衣服下擺的左右邊有開叉，沿著衣服的下擺及開叉有寬粉紅色邊。下穿一件白色的長燈籠褲，褲子外面再穿一件白色短的百褶裙，裙擺長至大腿上半部，有寬粉紅色邊。戴白手套。腳穿白布鞋(如圖 5-1-19)。另一款衣服只是改變花邊顏色和增加圖案(如圖 5-1-20)；另外，在步行送葬及火葬前的法事時有戴墨鏡(如圖 5-1-20)。

伍、「明山牽亡歌團」的法事種類

就研究者所觀察的，「明山牽亡歌團」的法事種類大致可分為兩類，其一是「晚場」法事，其二是「早場」法事。分述如下——

一、「晚場」法事：「明山牽亡歌團」的團員稱出殯出一晚的法事為「晚場」。依研究者的觀察，晚場法事的時間大約一小時五十分鐘左右。(田 15)

二、「早場」法事：「明山牽亡歌團」的團員稱出殯當天的法事為「早場」。「早場」其實是包括出殯當天四段不同的法事在內——遷棺前法事、送葬法事、火葬前法事(或入壙前法事)、返主法事。依研究者的觀察，遷棺前法事的時間大約十分鐘左右，火葬前法事的時間大約三、四分鐘左右。(田 16)

第二節 善化「明山牽亡歌團」晚場儀式的流程、內容和意涵

本節內容是根據研究者觀察善化「明山牽亡歌團」晚場儀式，所寫成的田野筆記 15（民國九十四年九月十四日）為藍本加以改寫成的第一手田野研究資料。

善化「明山牽亡歌團」的晚場儀式流程是：請魂就位→請神→調營→勸亡→請王尊元帥→過路關→觀音咒（經）→奠酒、見靈→目蓮挑經→過橋。表演時大約一小時五十分鐘。以下分點說明晚場儀式主要內容及其意涵。

壹、請魂就位（頁 1-2）

- 一、紅頭法師站在靈堂前，手持三支香，全部家屬披麻戴孝站在法師身後，每人手持一支香，由法師向亡者說明明天要出殯的事情。（如圖 5-2-1）
- 二、老婆站在「牽亡歌棚仔」右邊、倒退站在「牽亡歌棚仔」前面、小旦站在「牽亡歌棚仔」左邊，三人都面向靈堂，以「敲仔」緩緩而一致的打著節奏，身體則是緩緩的左右搖動或左右踏併步。



圖 5-2-1：「明山牽亡歌團」晚場法事中「請魂就位」的狀況。

貳、請神

- 一、儀式動作程序及內容（頁 2）

- (一) 紅頭法師拍奉旨後，(右手拿帝鐘，左手拿角鼓、麥克風和三支香)再連吹角鼓數聲，然後開始邊搖帝鐘、邊唱，歌詞內容大致是調請地藏王菩薩等神明來護衛亡魂。
- (二) 在整個「請神」的過程中，法師還會不時的左右做∞字形的揮動角鼓，讓角鼓上的紅帶子在空中飛揚，也會偶爾左右稍稍的晃動身體或左右腳前後交叉做微蹲的動作。
- (三) 老婆、倒退、小旦的「敲仔」節奏開始變快，而且舞步的動作也開始變大、變快及變化較多。(如圖 5-2-2)
- (四) 在「請神」的過程中，老婆會到一旁的金爐燒一些金紙給神明。(如圖 5-2-3)
- (五) 從「請神」起，亡者的女兒們就一直在靈堂前面燒銀紙給亡者，邊燒、邊流眼淚，一直到「奠酒、見靈」的儀式時才暫停，到「目蓮挑經」時又開始燒銀紙，到最後的「過橋」才停止。(如圖 5-2-2 及 5-2-4)

二、儀式意涵：從歌詞的內容即可明白知道，「請神」的意涵是調請地藏王菩薩等神明來護衛亡魂，帶領亡魂順利過路關。



圖 5-2-2：「明山牽亡歌團」晚場「請神」的狀況
--老婆、倒退、小旦的舞步變大、變快。



圖 5-2-3：老婆在請神、調營時會燒金紙給神明。



圖 5-2-4：「明山牽亡歌團」晚場法事中，亡者的女兒燒銀紙給亡者。

參、調營

一、儀式動作程序及內容（頁 3）

- （一）紅頭法師連吹角鼓數聲之後，開始邊搖帝鐘、邊唱調請五營的曲子，調五營全都用唱的，每調一個營，都是法師先唱開頭幾句，接著老婆或倒退就接唱後面的詞句。最後法師再連吹角鼓數聲，結束「調營」的儀式。

(二) 在整個「調營」的過程中，法師還會不時的左右做∞字形的揮動角鼓，讓角鼓上的紅帶子在空中飛揚，也會偶爾左右稍稍的晃動身體或左右腳前後交叉做微蹲的動作。

(三) 由於唱的節奏快，所以老婆、倒退、小旦的舞步仍然維持「請神」時的快節奏。

二、儀式意涵：鄭福表示，「明山牽亡歌團」在晚場法事中，是調請東、西、南、北、中五營，其意涵是要來護衛亡魂。

肆、勸亡

一、儀式動作程序及內容（頁 3-4）

(一) 由紅頭法師以唸口白的方式進行，並沒有搖帝鐘，口白的內容大概是說亡者的子孫友孝，女兒及女婿聘請善化「明山牽亡歌團」要調請神明，帶領亡者順利過路關，要亡者不要擔心。

(二) 就研究者聽口白的內容，法師有用釋迦太子的故事來勸亡者；也有用到桃園三結義的故事來勸亡者——劉備尚要托孤，但是亡者的兒女都成人了，要亡者不用擔心。

(三) 由於本段的節奏緩慢，所以老婆、倒退、小旦三人的舞步也變慢，以「敲仔」緩緩而一致的打著節奏，身體則是緩緩的左右搖動或左右踏併步。

二、儀式意涵：從「勸亡」的口白內容即可明白知道，「勸亡」的意涵無非是要亡魂能放心的過路關，也要對子女能放心，勸亡魂要好好安心的離去。

伍、請王尊元帥

一、儀式動作程序及內容（頁 4）

(一) 法師連吹角鼓數聲，然後開始邊搖帝鐘、邊唱一段調請「王尊元帥」的曲子，老婆或倒退也會配合著唱。

(二) 然後，法師再唸口白，請「王尊元帥」協助「打開路關，現出路境」，最後再連吹角鼓數聲。

二、儀式意涵：鄭福表示，「王尊元帥」是路關頭的主將，調請祂的意涵就是準備要開始過路關。

陸、過路關（頁4）

研究者把「過路關」整體的步驟和狀況分述如下——

- 一、鄭福表示，「明山牽亡歌團」晚場法事中的路關是過三十六個路關。
- 二、法師拍奉旨後，再連吹角鼓數聲，就開始邊搖帝鐘、邊唱過路關的內容，都是法師唱幾句，然後老婆或倒退接著唱幾句，整個過程是以唱為主，唸口白為輔，前半段唱的時候，節奏快，老婆、倒退、小旦的舞步變快、變化也較多。（如圖 5-2-5、5-2-6、5-2-7）
- 三、有些路關會放慢節奏，改以唸口白的方式，例如「走」到嶺拔嶺、土地公廟、鐵板橋時，就改由法師唸口白，此時老婆偶爾重複法師口白中的一句話，有一種呼應的效果。唸口白時，老婆、倒退、小旦大概都是暫停動作，並且站在原地。
- 四、在過路關的過程中，每過幾個路關法師還會再吹角鼓數聲，法師也會不時的左右做∞字形的揮動角鼓，讓角鼓上的紅帶子在空中飛揚，也會偶爾左右稍稍的晃動身體或左右腳前後交叉做微蹲的動作。
- 五、通過每一個路關時的詞句都一樣是「燒錢來啊，獻紙來啊，燒錢獻紙是要買路過啊，三壇娘媽是帶魂行，行你就行過了喔…」。
- 六、後半段唱的時候，節奏較慢，但仍比唸口白快一點，曲調也不同，描述每一關的內容也變得比較簡易，因為研究者聽到團員一下子唱「燒錢ㄟ，獻紙來…」，接著過沒幾句唱詞又聽到「燒錢ㄟ，獻紙來…」。不過老婆、倒退、小旦的舞步仍然差不多，並沒有什麼明顯的變慢下來。
- 七、路關最後，帶領亡者到「六角亭」的三寶壇前，拜見佛祖（法師用口白說明），接

著法師、老婆、倒退就唱「觀音咒（經）」。

八、研究者聽得清楚的路關有草埔路、黑土路、赤土路、石板路、嶺拔嶺、土地公廟、鐵板橋、破錢山、六角亭，其餘的路關名，研究者聽不清楚。



圖 5-2-5：「明山牽亡歌團」晚場法事中，「過路關」的狀況一--紅頭法師吹角鼓、搖帝鐘，老婆、倒退、小旦舞步輕快。



圖 5-2-6：「明山牽亡歌團」晚場法事中，「過路關」的狀況二--老婆亦負責一部份唱的工作。



圖 5-2-7：「明山牽亡歌團」晚場法事中，「過路關」的狀況三--倒退亦負責一部份唱的工作。

柒、觀音咒（經）（頁4）

- 一、這個部分和「過路關」的部份是連接下來的，並沒有什麼明顯的分割。
- 二、路關「走」到最後，是帶領亡者到「六角亭」的三寶壇前，拜見觀音佛祖（由紅頭法用口白說明），接著法師開始搖帝鐘，並且由法師、老婆、倒退輪流唱「觀音咒（經）」。
- 三、在唱曲子時，老婆、倒退、小旦仍然是用「敲仔」打節拍。

捌、奠酒、見靈

一、儀式動作程序及內容（頁5-7）

- （一）向亡者說明：紅頭法師先唱一段悲淒的「哭調仔」，老婆接著繼續唱「哭調仔」，氣氛一時之間就悲淒起來（如圖5-2-8）。接著法師向亡者說明現在家屬要向他「奠酒」。



圖 5-2-8：「明山牽亡歌團」晚場法事中，在「奠酒、見靈」之前，老婆先唱一段「哭調仔」。

（二）爬行與跪拜：

- 1.在團員的招呼下，全體家屬都聚集到靈堂前，全部都披麻戴孝站著，每人

- 手持一支香，依據與亡者親屬關係的親疏，由最親近的親屬站在最前面，站的位置距離亡者越遠表示親屬關係愈疏，亡者的兒子及長孫站在最前面。大家在老婆和倒退的指導下向亡者的靈位及相片鞠躬敬拜。
- 2.接著打扮成「孝女」的小旦從距離靈堂八、九公尺處，開始邊走、邊哭、邊唱「哭調仔」，步伐緩慢的向靈堂走去（如圖 5-2-9），此時有些家屬已經開始眼眶泛紅、流眼淚。
 - 3.在距離靈堂大約還有五公尺左右，小旦跪下來，開始用爬行，仍然持續邊哭、邊唱「哭調仔」，此時亡者的女兒都跟在小旦的身後，排成一路跪下爬行，邊哭、邊叫「阿爸」。（如圖 5-2-10）
 - 4.亡者的女兒爬了一會兒，其他的親屬在老婆和倒退的指導下全部都跪下。（如圖 5-2-11）



圖 5-2-9：「明山牽亡歌團」晚場法事中，「奠酒、見靈」的狀況——打扮成「孝女」的小旦唱「哭調仔」，家屬人手一香面向靈堂。



圖 5-2-10：「明山牽亡歌團」晚場法事中，「奠酒、見靈」的狀況二--亡者的女兒跟在小旦的身後邊哭邊爬。



圖 5-2-11：「明山牽亡歌團」晚場法事中，「奠酒、見靈」的狀況三--全部的親屬跪下向亡者拜拜。

（三）奠酒與見靈：

- 1.小旦爬到最前面，帶領家屬舉香向亡者鞠躬敬拜，然後倒退把全體人員的香都收起來，插在香爐中。此時靈堂前的地上已經放了兩個酒杯和一個大磁碗，老婆蹲在靈堂前面，拿著一瓶米酒，擔任倒酒及指導家屬「奠酒」

的角色。

- 2.小旦先向亡者敬酒三杯，同時唱著「哭調仔」，然後爬到靈堂的旁邊，並未進入客廳，但仍繼續唱著「哭調仔」的悲歌，聲調及歌詞令人動容。
- 3.接著家屬依照與亡者的關係由親到疏，倆倆依序跪著，向亡者敬酒（如圖 5-2-12），每敬一杯酒的同時說一聲「阿爸呷酒」或「阿公呷酒」，之後就把酒倒入大磁碗內，再敬下一杯酒，敬完三杯酒之後，就爬入客廳的棺材前，家屬大多是邊爬邊哭，並且呼喚著亡者（阿爸、阿公），最後在棺材前跪俯在地上邊哭邊呼喚亡者（如圖 5-2-13）。
- 4.等全部的家屬都敬完酒後，小旦又爬到亡者的靈堂前，繼續唱「哭調仔」（如圖 5-2-14），如此數分鐘之後，全體家屬才站起來，退出客廳到原先觀看「牽亡歌陣」的位置上，繼續觀看「牽亡歌陣」的表演。

二、儀式意涵：從「奠酒、見靈」的整個儀式的過程中，可以明顯的知道其意涵即是要讓亡者的子女與亡者有一個最後見面和道別的機會。



圖 5-2-12：「明山牽亡歌團」晚場法事中，「奠酒、見靈」的狀況四--家屬倆倆依序跪著，向亡者敬酒。



圖 5-2-13：
「明山牽亡歌團」晚場法事中，「奠酒、見靈」的狀況五--家屬向亡者敬完酒後，爬到亡者的棺木前



圖 5-2-14：「明山牽亡歌團」晚場法事中，「奠酒、見靈」的狀況六--全部家屬都敬完酒，小旦又爬到亡者的靈堂前，繼續唱「哭調仔」。

玖、目蓮挑經

一、儀式動作程序及內容（頁 8-11）

- （一）調魂出棺入主：紅頭法師把頭上的法冠脫掉，紅頭巾改摺成條狀，繞頭一圈，在額頭綁成一個結。法師手持三支香，站在靈堂前，調出棺中的亡魂，並請亡魂進入「牽亡歌團」為他準備的紙製的神主牌內（如圖 5-2-15）。亡者的女兒和媳婦站在一旁觀看（如圖 5-2-16）。



圖 5-2-15：「明山牽亡歌團」晚場法事中，「目蓮挑經」的狀況一--紅頭法師調魂出棺入「主」。



圖 5-2-16：「明山牽亡歌團」晚場法事中，「目蓮挑經」的狀況二--扮演目蓮的倒退以紙蓮花向西方三聖和經擔敬拜。

- (二) 敬拜西方三聖和經擔：倒退扮演「目蓮」的角色，穿黃色長袍，繫黑色腰帶，在左右大腿的外側，從腰帶垂下一條綠色的布帶，與長袍齊長，頭戴一頂紅色底的華麗法冠，法冠前面寫有「佛」字，法冠的後面垂下兩條長到小腿的黑色布條（如圖 5-2-17、5-2-19）。「目蓮」拿著紙蓮花向西方三聖的畫像及綁著經和裝著亡者神主牌的經擔敬拜幾下（如圖 5-2-16）。
- (三) 誦經：「目蓮」面向西方三聖的畫像及經擔，邊搖帝鐘、邊誦經。（如圖 5-2-17、5-2-18）
- (四) 挑經：「目蓮」用右肩挑起經擔，左手拿著麥克風，邊唱、唸，邊在靈堂前四處走動，有時肩膀左右傾斜、搖晃，有時雙腳前後交叉並且蹲下。（如圖 5-2-19）
- (五) 十月懷胎：「目蓮」邊挑著經擔，邊唸著婦女「十月懷胎」的過程，內容是描述婦女懷胎十月的種種辛苦、危險、心裡的擔憂等等。在「目蓮」唸「十月懷胎」的過程中，老婆是坐在一旁複述一段話的最後一句，有一種呼應的效果。

(六) 二十四孝：接著「目蓮」邊挑著經擔，邊唸幾個「二十四孝」的故事，內容除了講述幾位孝子的事蹟之外，也有鼓勵人要效法他們的詞句。在「目蓮」唸「二十四孝」的過程中，老婆是坐在一旁複述一段話的最後一句，有一種呼應的效果。蘇來足（倒退）表示，「二十四孝」的內容不一定會唸哪幾個人的故事，但是通常會有丁蘭、陸績、孟宗的故事，特別是丁蘭一定要講到，因為丁蘭是「木主」的創造者。



圖 5-2-17：
「明山牽亡歌團」晚場法事中，「目蓮挑經」的狀況三--「目蓮」誦經。



↑圖 5-2-18：「明山牽亡歌團」晚場法事中，「目蓮挑經」的狀況四--「目蓮」誦經。



圖 5-2-19：「明山牽亡歌團」晚場法事中，「目蓮挑經」的狀況五--「目蓮」挑起經擔，邊唸、唱，邊在靈堂前四處走動。



圖 5-2-20：「明山牽亡歌團」晚場法事中，「目蓮挑經」的狀況六--由紅頭法師扮的「土地公」出現。



圖 5-2-21：「目蓮挑經」的狀況七--土地公的服裝背面。



圖 5-2-22：
「明山牽亡歌團」晚場法事中，「目蓮挑經」的狀況八--「目蓮」與「土地公」對話。

(七)土地公廟：這是一段兩人的戲劇演出。紅頭法師戴著長至胸口的假鬚及鬍子，改穿一套黑色的古代的員外服，黑色的帽子有金黃色的邊，帽子後面有兩片活動的帽葉，同樣有金黃邊，而且帽葉上各繡著一個大大的「壽」字花紋，兩片帽葉的中央下緣向下垂下兩條長至腰部的布條，長布條的末端繡著一個

心形花紋；黑色的長袍有白色的邊；拿一根木頭拐杖；打赤腳（如圖 5-2-20、5-2-21）。講完二十四孝後，接著「目蓮」走到土地公廟前，看見一位老翁，向前詢問，老翁便是老土地公，老土地公唸、唱了一段要各種各樣的人準備供品來敬拜他的內容，「目蓮」就指責老土地公太貪心、欺負窮人，老土地公則說這是要他們表現出敬神的誠意。這一段內容有一點唱雙簧、插科打諢的味道，所以兩人的對話頗為俏皮、風趣（如圖 5-2-22）。再來，「目蓮」向老土地公請教前面的路怎麼走？老土地公就說前面有三條路，一條通往天界、一條通往人間、一條通往地府，他特別多次提醒「目蓮」千萬別走錯，「目蓮」向老土地公道謝過後，又繼續挑經向前走。

二、儀式意涵

- （一）「目蓮挑經」的意涵是什麼呢？從「目蓮」把亡者的「神主牌」放入經擔的竹籃中，並且一路要走到西方極樂世界，這樣的儀式內容看來，即可明顯知道，「目蓮挑經」的意涵即是要帶領亡者到西方極樂世界。
- （二）唸、唱「十月懷胎」和「二十四孝」的意涵是什麼呢？從唸、唱的口白和歌詞內容即可明白知道，其意涵是要勸人行孝，要感念父母養兒育女的辛勞。
- （三）目蓮和老土地公對話的意涵是什麼呢？其意涵至少有二：其一，從兩人的對話頗為俏皮、風趣的這點看來，其意涵是爲了讓亡者的家屬一笑解悲愁，轉移家屬太過悲傷的情緒；其二，從老土地公爲目蓮指出正確的往西方的道路這點看來，即可明顯知道，其另一意涵即是有土地公指點迷津，亡者必定可以順利到達西方極樂世界。

拾、過橋

「過橋」的儀式緊接在「目蓮挑經」的儀式之後，中間並沒有休息。

一、儀式動作程序及內容（頁 11-14）

(一) 預備：在「目蓮」與老土地公對話的後段，老婆已把「奈河橋」、「七星燈」、紙蓮花、供品放在「牽亡歌棚仔」的右側，準備在接下來「過橋」的儀式中使用。經研究者聽到團員與其他喪葬人員的對話得知，所謂的「橋」是指「奈河橋」，「橋」旁的「燈」是「七星燈」。「奈河橋」的右側（面對靈堂來看）是「七星燈」，左側中央是一盤供品，左側上、下各有一朵紙蓮花，花上各插三支香。（如圖 5-2-23）



圖 5-2-23：
「明山牽亡
歌團」晚場法
事中，「過橋」
儀式的道具
--中間是「奈
河橋」、右側
是「七星
燈」、左側是
供品和紙蓮
花。

(二) 哭主：「目蓮」與老土地公道別後，又「挑經」走了一會兒，此時老婆招呼亡者的女兒和媳婦聚到靈堂前面，「目蓮」走到靈堂前蹲下來，把經擔前端的竹籃放在地上，女兒和媳婦都圍上來，手抓住竹籃的手把，同時向籃中亡者的神主牌哭喊著「阿爸」（如圖 5-2-24），如此約兩分鐘後，全部的人都站起來。

(三) 過橋：老婆發給亡者的女兒和媳婦各一支香，她們跟在「目蓮」身後排成一路，她們每個人都仍舊哭泣著。「目蓮」繞走到「奈河橋」的後面（面向靈堂），向亡者唸、唱一段話後，就踏上「奈河橋」，並且走過去（如圖 5-2-25）。此時，老婆在一旁指導亡者的女兒和媳婦跟著走過「奈河橋」，並且要她們

說「阿爸過橋」(如圖 5-2-26)。「目蓮」走到靈堂前又繞到「奈河橋」後，再過一次橋，亡者的女兒及媳婦同樣跟著做。總共繞了三圈、過了三次橋。過程中亡者的女兒和媳婦哭得十分悲淒。



圖 5-2-24：「明山牽亡歌團」晚場法事中，「過橋」的狀況一--亡者的女兒和媳婦向竹籃中的亡者神主牌哭喊。



圖 5-2-25：「明山牽亡歌團」晚場法事中，「過橋」的狀況二--「目蓮」挑著經擔走過「奈河橋」。

(四) 敬拜亡者：過完橋之後，「目蓮」引導亡者的女兒及媳婦到亡者的靈堂前，「目蓮」把紙製的神主牌放在靈堂上，請她們向亡者的神主牌鞠躬敬拜三下，然後「目蓮」告訴亡者明天要出殯，請亡者要安心的離去之類的話(如圖 5-2-27)，就結束整個「牽亡歌陣」的晚場法事。



圖 5-2-26：
「明山牽
亡歌團」晚
場法事中
，「過橋」
的狀況三--
家屬跟著
「目蓮」走
過「奈河橋
」。



圖 5-2-27：
「明山牽
亡歌團」晚
場法事中
，「過橋」
的狀況四--
家屬向亡
者的神主
牌敬拜。

二、儀式意涵：從「過橋」的整個儀式的過程中，可以明顯的知道其意涵即是要讓亡者能順利通過「奈河橋」，以便能到達西方極樂世界。

第三節 善化「明山牽亡歌團」早場儀式的流程、內容和意涵

本節內容是根據研究者觀察善化「明山牽亡歌團」早場儀式，所寫成的田野筆記 16（民國九十四年九月十五日）為藍本加以改寫成的第一手田野研究資料。

壹、遷棺前法事（頁 1-2）

善化「明山牽亡歌團」的遷棺前法事的流程是：請魂就位→勸亡→請王尊元帥→過路關。表演時間大約十分鐘。遷棺前法事的某些儀式動作的意涵與晚場同樣儀式動作的意涵相同，所以下列僅就不同儀式內容的部份做說明。

一、請魂就位

（一）紅頭法師連吹角鼓數聲之後，以口白告訴亡者今天要送他出葬，肯定他一生養兒育女、努力工作的貢獻。

（二）老婆、倒退、小旦的動作同晚場「請魂就位」的動作。

二、勸亡

（一）紅頭法師以釋迦太子出家在雪山修行的故事來勸亡者，要和佛祖到西方修行，然後老婆就唱一段關於釋迦太子出家在雪山修行的曲子，在唱這段曲子的後半段時，法師有一起唱。接著法師又以彭祖即使長壽也要死的故事來勸亡者，然後同樣由老婆和法師輪流唱一段關於這個故事的曲子；接著法師又以桃園三結義的忠義之士也要歸土的故事來勸亡者，然後同樣由老婆和法師輪流唱一段關於這個故事的曲子。（如圖 5-3-1）

（二）然後，法師以口白告訴亡者，他一生的貢獻足以讓他到西方三寶壇前修行。

（三）因為這段曲子的節奏緩慢、音調有些哀淒，所以老婆、倒退、小旦的動作同「請魂就位」的動作。

三、請王尊元帥

（一）紅頭法師連吹角鼓數聲後，開始以快節奏唱一段請王尊元帥的曲子，同時一

直搖著帝鐘（如圖 5-3-2），在法師唱幾句之後，老婆也加入，形成兩個人輪流唱。

（二）老婆、倒退、小旦的動作變快，同晚場「請神」的動作。

四、過路關

（一）在請王尊元帥之後就接著唱「過路關」的曲子，是由老婆和紅頭法師輪流唱。

法師全程都搖著帝鐘，在每過一個路關之後就連吹角鼓數聲。

（二）唱的路關順序是草埔路→黑土路→赤土路。只有唱這三個路關。

（三）在三個路關唱完之後，又唱一段內容大概是神明會帶魂（亡者）上西方的曲子後，法師吹角鼓就結束遷棺前的法事。

（四）由於過三個路關的曲子與「請王尊元帥」的曲子一樣，所以老婆、倒退、小旦的動作同「請王尊元帥」時的動作；雖然結尾的曲子與「請王尊元帥」的曲子不同，但是三位女團員的動作仍相同。



圖 5-3-1：
「明山牽
亡歌團」遷
棺前法事
中，「勸亡」
的狀況--老
婆唱勸亡
的曲子。



圖 5-3-2：「明山牽亡歌團」遷棺前法事的狀況--紅頭法師邊搖帝鐘、邊唱曲子。

貳、送葬法事（頁 3-4）

民國九十四年九月十五日，研究者所觀察的喪事，喪家的送葬方式是結合「步行送葬」和「行車送葬」，由於兩者的狀況不一樣，以下就分點描述整理：

一、法事流程：不論是「步行送葬」或「行車送葬」，都不是現場唸、唱，只有播放錄音帶，但是音質欠佳、聲音不清楚，不過經研究者詢問蘇來足，其表示是在唱「過路關」的那個部份。

二、步行送葬：其表演型態如下——

（一）善化「明山牽亡歌團」在步行送葬的途中（先繞行喪家前的街廓）（如圖 5-3-4）

「牽亡歌棚仔」就直接固定在箱型車的後面（如圖 5-3-3），樂師坐在箱型車內，紅頭法師、老婆、倒退、小旦就跟在「牽亡歌棚仔」的後面用走的，四個人的位子並不固定（如圖 5-3-4~5-3-6）。

（二）紅頭法師沿路不停的搖帝鐘，不時的連吹角鼓數聲，或左右做∞字形的揮動角鼓，讓角鼓上的紅帶子在空中飛揚；老婆右手拿圓形彩扇，左手拿有紅、

白、淺藍、深藍、紫色的方格子絲巾，雙手在胸前做∞字形的左右揮動；倒退在雙手的食指和中指之間夾著一根捲成圓錐狀的「黃古仔紙」，比較小幅度的在胸前做∞字形的左右揮動；小旦右手拿多彩羽扇，左手拿一條紅色腰巾，腰巾的一端塞在腰帶內，多彩羽扇在胸前做∞字形的左右揮動，腰巾只在腰際附近做左右揮動。老婆、倒退、小旦在行走時都只是偶爾扭動幾下腰和臀部。(如圖 5-3-4~5-3-6)



←圖 5-3-3：「明山牽亡歌團」在送葬法事中是將「牽亡歌棚仔」固定於箱型車後面。

↓圖 5-3-4：「明山牽亡歌團」步行送葬的狀況一。





圖 5-3-5
：「明山牽
亡歌團」
步行送葬
的狀況二
。



圖 5-3-6
：「明山牽
亡歌團」
步行送葬
的狀況三
。

三、行車送葬：（在繞行完喪家前的街廓後）行車送葬是「明山牽亡歌團」的全部團員都上箱型車，箱型車排在送葬車列中，只有沿途播放「過路關」的錄音帶，直到火葬場為止。

參、火葬前法事（頁 4-5）

火葬前法事即是「牽亡歌陣」在亡者進行火化之前所做的法事。法事時間大約只有三、四分鐘。

一、儀式動作程序及內容

- (一) 告知亡者：紅頭法師先以口白告訴亡者現在要火化，在火化之後跟著子孫一起回家，請亡者要跟隨三姑娘媽，三姑娘媽會帶他平安地「回路關」、回到家。
- (三) 回路關：然後紅頭法師連吹角鼓數聲，就開始邊唱、邊搖帝鐘，老婆接著和法師輪流唱「回路關」的曲子，最後法師唱完「三姑娘媽帶魂回」的句子之後，再吹角鼓就結束火葬前法事。
- (三) 由於「回路關」和「過路關」的曲調節奏一樣，所以老婆、倒退、小旦的動作與遷棺前法事中「過路關」的動作差不多，不一樣之處就是三位女團員會有較多次同時轉身面向「牽亡歌棚仔」的動作。(如圖 5-3-7)



圖 5-3-7：
「明山牽
亡歌團」火
葬前法事
表演的狀
況。

- ## 二、儀式意涵：火葬前法事的意涵是什麼呢？蘇來足表示，火葬前法事的意涵是要請亡者跟著子孫回家，雖然同樣也是表演「過路關」的部份，不過其意涵卻是在「回路關」。

肆、返主法事（頁 5）

研究者所觀察的僅是「行車返主」的部份。善化「明山牽亡歌團」的「行車返主」與「行車送葬」的型態是一樣的，也是只有在開車時的沿途中播放「過路關」的錄音帶，直到回到喪家為止。

第四節 安南區「復興牽亡歌團」對「牽亡歌陣」的種種見解 及其所使用的器具、服裝和法事種類

本節內容是研究者觀察「復興牽亡歌團」民國九十四年九月及十月的多場法事，並綜合多次訪談團員的內容所彙整出來的第一手田野研究資料。

壹、安南區「復興牽亡歌團」簡介（田 18 頁 1；田 24 頁 1）

一、團址：台南市安南區府安路七段。

二、基本成員：

（一）紅頭法師：蔡鬧得（老得），男，六十歲，從業年資三十五年。是「復興牽亡歌團」的團主。

（二）老婆：江秀珠，女，年約四十五歲，從業年資五、六年。非本團固定成員，是向他團借調的。

（三）倒退：黃秀華，女，年約五十五歲，從業年資約三十幾年。

（四）小旦：李鳳珍，女，年約三十五歲，從業年資五、六年。

（五）樂師：蔡省吾，男，年約六十五歲，從業年資約四十年。

三、若基本團員有事不能參與法事演出，就會邀請他團的成員來幫忙，如研究者在做本團的田野觀察期間，本團的老婆黃桂花因為幫媳婦做月子，所以請江秀珠代替。

貳、「復興牽亡歌團」對「牽亡歌陣」的種種見解

一、「牽亡歌陣」的起源

（一）「牽亡歌陣」出現的時間：「牽亡歌陣」是何時出現的呢？蔡鬧得說：「差不多有五十多年，就我知道的。」（田 17 頁 6）

（二）「牽亡歌陣」的淵源：關於這個問題分下列二點敘述——

1. 「牽亡歌陣」究竟源自何處？蔡鬧得說：「這是以前在熱鬧，熱鬧的時候有『十八鬮』，從那裡來的。『十八鬮』是陣頭，用在迎媽祖、熱鬧的時候」（田 17 頁 6）。所以依據蔡鬧得的說法，他主張「土產說」。
2. 「牽亡歌陣」是否是從台南縣善化鎮開始傳佈出去的？蔡鬧得表示，起頭的確是從善化那裡先開始。（田 17 頁 7）

二、「牽亡歌陣」的宗教思想與背景

「牽亡歌陣」有其宗教思想和依據的宗教背景，僅就「復興牽亡歌團」的說法彙整出下列幾點：

- （一）蔡鬧得認為「牽亡歌陣」屬於道教，他表示現在「牽亡歌陣」的曲子是從道教學來的，而不是「十八鬮」的曲子（田 17 頁 6）。另外，在法事儀式中，他介紹自己的團是「台南市安南區府安路道教復興牽亡歌團」，從這點更可以明白的知道他認為自己（牽亡歌陣）是道教的一支。
- （二）「牽亡歌陣」的「主神」是「三姑娘媽」，蔡鬧得表示：「三姑娘媽就是九天玄女，就是在辦『陰』的…」（田 17 頁 7）
- （三）蔡鬧得認為：「三教歸一統，道教、佛教、基督教全都一樣走那一條路，三條路都是走向那個方向去…」（田 17 頁 21），也就是說三種宗教其實最終都是要往西方極樂世界去，而這也就是「牽亡歌陣」的宗教思想的植基所在——引導亡者到西方極樂世界去。

三、「牽亡歌陣」的使用場合

蔡鬧得認為「牽亡歌陣」都只有用在喪葬場合，並沒有用到如廟會等其它的場合中。（田 17 頁 6）

四、在喪葬儀式中安排「牽亡歌陣」的目的

蔡鬧得認為，在喪葬儀式中安排「牽亡歌陣」的目的就是要帶領亡魂「過三十六路關」，而且這樣會讓亡魂的「路關」過得較順利。（田 17 頁 7）

五、「牽亡歌陣」的人員編制、角色及以前的裝扮

- （一）人員編制：蔡鬧得表示，「牽亡歌陣」以前一團是六個人——紅頭法師、老

婆、倒退、小旦、兩個樂師（一個彈三弦、一個拉二廣弦）。現一團五個人，樂師只有一個（彈電子三弦），但是載送團員的那輛車也頂一人份的工資。（田 17 頁 7）

（二）角色

1.紅頭法師：站在「牽亡歌棚仔」的後面（以面向靈堂為方向），代表「徐甲真人」，蔡鬧得說以前紅頭法師也叫「跛腳大仙」，「這是以前要給跛腳的人有賺錢吃飯的機會」。紅頭法師另一個代表的角色是「桌頭」，即是乩童與求神者之間的溝通者。紅頭法師是頭包紅頭巾、戴通天冠（頭盔），腰圍龍虎裙，要捲褲管，而且是一長一短，打赤腳。褲管捲成一長一短代表「跛腳」的意思。蔡鬧得說打赤腳對亡者及紅頭法師都有好處，因為可以避邪，若要穿鞋子，鞋子要綁稻草。法師亦負責部份唸、唱的工作。（田 17 頁 7-10；田 24 頁 1）

2.老婆：站在「牽亡歌棚仔」的右邊，即是「兄嫂」，亦即亡者的妻子的角色，這是從「彰浦縣問尪姨」的典故（或者說是故事）來的，這個故事就是說老婆（兄嫂）的丈夫過逝，就邀她的小姑（小旦）要去問尪姨（田 17 頁 7-10）。「如果亡者是女的，我們可以說老婆是代表亡者的女兒或兒媳婦，就是代表亡者的家屬而已。」（田 24 頁 4）老婆亦負責部份唸、唱的工作（田 17 頁 7-8）。

3.倒退：站在「牽亡歌棚仔」的前面，就是「尪姨」及「乩童」的角色。倒退亦負責部份唸、唱的工作。（田 17 頁 7-10；田 24 頁 1）

4.小旦：站在「牽亡歌棚仔」的左邊，即是「小姑」，亦即亡者的妹妹的角色，這是從「彰浦縣問尪姨」的典故（或者說是故事）來的。小旦亦負責部份唸、唱的工作。（田 17 頁 7-10）

5.樂師負責全場的音樂及部份唸、唱的工作。（田 17 頁 7-10）

（三）「牽亡歌陣」以前的服裝打扮和表演型態：

1.老婆是頭戴髮帶（像演古裝戲戴的會遮著耳朵的那種），右下巴點了一顆

痣，走路就像老人在走路那樣，有點像在「扮丑」，就像演戲裡面的丑角。

(田 24 頁 1)

2.倒退頭上要戴道士那種黑帽子，並且插一支彎彎的角，在額頭的位置要寫一字簡單的「壽」字，三支香捲著「黃古仔紙」插在後腦勺的頭髮上。(田

17 頁 10；田 24 頁 1)

3.小旦是穿白色的衣服，是古裝，頭上插珠釵、戴鳳冠，走起路來很秀氣，就像演古裝戲那樣。(田 24 頁 1)

六、「牽亡歌陣」的沒落原因

(一)蔡鬧得認為「牽亡歌陣」沒落的原因有四：一是有些人學藝不精即開始執業；二是原本本領較好的團鬧分裂後，各自組團，但是水準降低；三是「有一些做好看頭的，一、二十歲的女孩子在做的，那些都不能做什麼，因為不懂嘛！」；四是有些佛教的法師會阻止信眾聘請任何喪葬陣頭（包括「牽亡歌陣」）。(田 17 頁 7、20)

(二)「牽亡歌陣」目前仍能維持的原因：蔡鬧得說許多喪家表示在這麼多的喪葬陣頭中，還是請「牽亡歌陣」比較有價值。(田 17 頁 19-20)

七、「牽亡歌陣」的悲傷輔導效果或心理輔導的效果 (田 17 頁 19-21)

(一)蔡鬧得表示，有些亡者家屬在聽、看「牽亡歌陣」的表演時會激動的哭泣，所以他認為「牽亡歌陣」對協助亡者家屬宣洩悲傷情緒是有幫助的。

(二)蔡鬧得表示，有些亡者家屬若不請「牽亡歌陣」會心裡不安，會擔心家中可能因此不平安，所以一定要請，以求心安。亡者家屬在聽、看過「牽亡歌陣」之後心裡會「快活多了、放心多了，因為較不會擔心說到時家裡不平靜，不然會多疑心啊，多疑心才會心情不輕鬆，才免說還要去嶽帝廟『打城』。」。

(三)蔡鬧得說有些亡者家屬認為在請來的所有陣頭中，就以請「牽亡歌陣」最有價值。

(四)「牽亡歌陣」表演時，有些亡者家屬並沒有認真在看，會在那裡走來走去，蔡鬧得說那是因為他們信別宗教（如基督教），所以不信「牽亡歌陣」的

緣故。

(五) 蔡鬧得認為「牽亡歌陣」遊十殿的內容具有教化人心、讓人不敢作惡或停止作惡的功用，因為會害怕若作惡，在自己死後會到地獄受苦刑。

參、「復興牽亡歌團」的使用器具及其意涵（田 17 頁 7-11；田 18 頁 12-13；田 19 頁 17-19；田 20 頁 4）

一、牽亡歌棚仔：安南區「復興牽亡歌團」稱其「牽亡歌棚仔」為「娘媽亭」，其造型與研究者所蒐集到的文獻記錄一樣，是上下兩層的四角亭造型，蔡鬧得說它代表「三姑娘媽」（九天玄女）住的廟宇，所以要做法事就要先向「娘媽亭」敬拜，也就是向「三姑娘媽」敬拜的意思，拜完後香要插在上層中央的小葫蘆中。現將屋頂、前、右、左、後（以面向靈堂為方向）四面、上下層描述如下，並附上照片——（如圖 5-4-1~5-4-4）

(一) 屋頂：綠色，屋脊作燕尾式的向斜上方翹起，脊背中央有一紅色的葫蘆，屋頂的葫蘆是表示「娘媽亭」是廟宇的意思。左、右側斜頂釘上紅色的半圓木條當作椽。（如圖 5-4-1、5-4-4）

(二) 前面：上層接在屋簷下面有一塊黑絨布，布有黃色的邊、下緣是黃色瀏梳，布上由左至右繡上黃色的「九天玄女」四字，黑絨布後面垂下兩塊黃布，像窗簾一樣可以左右掀開。（如圖 5-4-1）

(三) 右面：上層緊接在屋頂下是一片五角形的黑絨布，有黃色的邊、下緣是黃色瀏梳，布上面由左至右橫繡著四排黃色的字，第一排是「台南」兩字，第二排是「復興牽亡歌團」，第三排是電話號碼，第四排是行動電話號碼。下層亦是一塊黑絨布，幾乎把整個下層蓋住，也有黃色的邊、下緣是黃色瀏梳，直繡四行字，右邊第一行是地址，第二行是「復興牽亡歌團」，第三行是電話號碼，第四行是行動電話號碼。（如圖 5-4-2）

(四) 左面：與右面相同。（如圖 5-4-3）

(五) 後面：上層接在屋簷下面有一塊黑絨布，布有黃色的邊、下緣是黃色瀏梳，布上由左至右繡上黃色的「接引西方」四字。(如圖 5-4-4)

(六) 上、下層：「牽亡歌棚仔」分爲上下兩層，下層的柱子是四角不鏽鋼管做的，上層的柱子是圓形不鏽鋼管做的，就插入下層的柱子內。上層是紅色的木板，木板的四周各用一片兩側高、中間低的綠色木板豎釘著；中央有一個紅色的小葫蘆，插香用；在表演過程中只有奉旨和敲仔會放在上層。下層其實是一個綠色的木板箱子，在表演時，上面是放團員的水或飲料，左右兩側各有一個輪子，方便推動「牽亡歌棚仔」，後面有一個「腳擋」，方便支撐「牽亡歌棚仔」；在上層和下層中間有一個夾層，是一個綠色的箱子，但沒有蓋子，團員的一些個人物品會放在那裡。(如圖 5-4-1~5-4-4)



←圖 5-4-1：「復興牽亡歌團」的「牽亡歌棚仔」的前面。



→圖 5-4-2：「復興牽亡歌團」的「牽亡歌棚仔」的右面。



←圖 5-4-3：「復興牽亡歌團」的「牽亡歌棚仔」的左面。



→圖 5-4-4：「復興牽亡歌團」的「牽亡歌棚仔」的後面。

二、五寶：蔡鬧得說頭盔、帝鐘、角鼓、旗裙、聖者這五項道具稱為「五寶」(如圖 5-4-6)，都是紅頭法師在用的法器，都具有保護紅頭法師的功用。

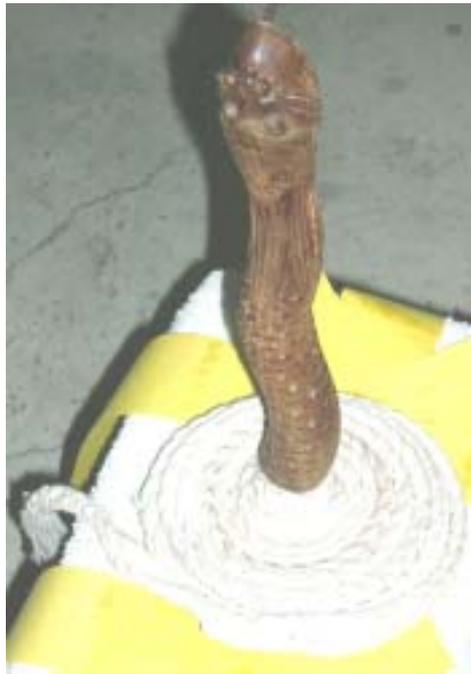
(一) 頭盔：即是「通天冠」，又稱為「盤古」，「復興牽亡歌團」的「通天冠」是一頂金色法冠，中間最高的部份是中央有透明珠子的「火焰」造型，「火焰」之上是一粒紅絨球，之下是一個人坐在蓮花上的形象，蔡鬧得說這個人像是「佛」，祂管往生者、地府的鬼神，「佛」的兩旁，一邊是龍、一邊是虎，龍、虎旁的花紋造型之上端又各有一粒紅絨球(如圖 5-4-6、5-4-15)。做法事時戴在紅頭法師頭上，其功用是保護法師。

(二) 帝鐘：形狀同六甲「佳錚牽亡歌團」和善化「明山牽亡歌團」的「帝鐘」(如圖 5-4-6)。搖「帝鐘」是表示「歡迎」神明到來的意思。另一功用是保護紅頭法師。

(三) 角鼓：形狀同六甲「佳錚牽亡歌團」和善化「明山牽亡歌團」的「角鼓」(如圖 5-4-6、5-4-7、5-4-15)。功用之一是「調神」，角鼓上的紅布條代表紅頭

法師若調神不來所吐的血，表示「吹角鼓吹得很賣力」的意思。功用之二是團員之間做信號，只要角鼓連吹二聲或三聲，不管團員在哪裡都要趕快過來，這是「復興牽亡歌團」自己賦予它的功能。功用之三是保護紅頭法師。

(四) 旗裙：又稱「龍虎裙」，紅布、黃穗邊，分成兩片但相連（在腰帶的部位），一片繡龍、一片繡虎（如圖 5-4-6、5-4-15），功用是避邪，也就是保護紅頭法師。



←圖 5-4-5：「復興牽亡歌團」紅頭法師所用「五寶」中的「聖者」。



↑圖 5-4-6：「復興牽亡歌團」紅頭法師所用的「五寶」，由下而上是--角鼓、旗裙、帝鐘、頭盔、聖者。



←圖 5-4-7：「復興牽亡歌團」紅頭法師所用「五寶」中的「角鼓」。

(五) 聖者：就是蛇型鞭子，手把由木頭刻成蛇的造型，鞭身是用白綿繩編成的，「聖者」的全長約有兩公尺（如圖 5-4-5、5-4-6、5-4-15），功用之一是要保護紅頭法師的身體，功用之二是過三十六路關的時候要做甩的動作（打鞭子）。蔡鬧得說若是法事現場有孕婦，「聖者」甩下去會造成孕婦流產，所以現在就不做甩「聖者」的動作。

三、奉旨：形狀同善化「明山牽亡歌團」的「奉旨」，紅頭法師用的法器。在吹「角鼓」調神之前要先拍「旨奉」，蔡鬧得表示，拍「旨奉」的功用就是要團員注意的意思，表示要開始調神了。

四、電子三弦：樂師用的樂器，目的是在做全場的音樂伴奏。（如圖 5-4-16）

五、木魚：也稱為「叩仔」，即是一般常見直徑約六、七公分的黑色小木魚（如圖 5-4-8），是小旦使用的道具，在請神的時候使用。

六、鐘仔：老婆使用的道具，也就是「烏鑼」，是以繫繩吊於木把鐵環框上的圓形小銅鑼（如圖 5-4-9），在請神的時候使用。

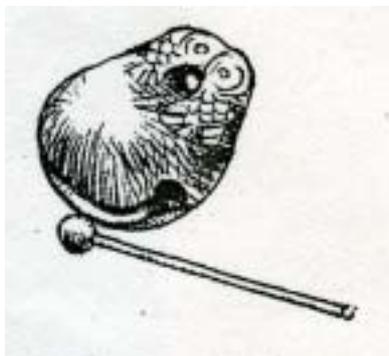


圖 5-4-8:「復興牽亡歌團」小旦使用的同類型木魚。



圖 5-4-9:「復興牽亡歌團」老婆使用的同類型鐘仔。

資料來源：載歌載舞上西天--一次「牽亡歌」演出的田野報告（pp.43-45），范揚坤，1994。

七、敲仔：形狀同六甲「佳錚牽亡歌團」和善化「明山牽亡歌團」的「敲仔」，老婆、倒退、小旦使用的道具，蔡鬧得表示，「敲仔」是非請神的時候使用，目的是在打節拍，腳步才比較不會踩亂掉。

八、佛壇：放在靈堂左前方的位置，幾乎與靈桌靠著，用一張四方桌，在中間擺上西方三聖的畫像（九月二十五日的晚場法事中，畫像後面還放了三疊「金紙」），畫像左右各放二朵上下疊著的紙蓮花，畫像前面是一個銅香爐中插上三支大香和幾支香，香爐前是三杯清水，清水前是一盤供品。佛壇上還擺著一些「牽亡歌陣」儀式過程中要用到的香及打火機。（如圖 5-4-10）



↑圖 5-4-10：「復興牽亡歌團」晚場法事中的佛壇與經擔。



←圖 5-4-11：「復興牽亡歌團」晚場法事中，經擔的竹籃與神主牌。

九、經擔：（「目蓮」挑經時朝後面）的一端綁著一個黃布包袱，包袱上面披著一塊黃布，布上繡著紅色「卍」字，黃布兩端有黃色瀏梳；經擔（「目蓮」挑經時朝前面）的

一端綁著一個圓形的手提竹籃，籃中放著亡者的神主牌、一朵紙蓮花、幾疊金紙、一些對折的金紙和銀紙，竹籃的手把兩端綁著幾張裁成長條狀的「黃古仔紙」，竹籃外側邊緣固定著一節鐵管，用來插香。(如圖 5-4-10、8-4-11)

十、金光橋和奈河橋：「金光橋」和「奈河橋」是一條長約六、七十公分，寬約二十公分的木頭長板凳，橋面包著一塊白布，布上(橋的中央)貼上一直排的「黃古仔紙」，直排上再貼七條橫的「黃古仔紙」，直與橫的交會處上再貼上一組 X 形的「黃古仔紙」，如此共有七組。(如圖 5-4-12)

十一、七星燈：「七星燈」放在「橋」的下面，是一個綠色長方型的木板，上面有七個黃色的小燈泡。(如圖 5-4-12)



圖 5-4-12：
「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」儀式中的道具
--中間是「金光橋」和「奈河橋」、下面是「七星燈」。

十二、手物：「復興牽亡歌團」所使用的手物除了前述的「敲仔」之外，尚有四種，只有在送葬步行的時候才使用，分述如下——

(一) 圓形彩扇：老婆使用的手物，「圓形彩扇」就是一般常見的塑膠製的圓形扇子，整支扇子是黃色的，扇面有一些圖畫。只有在步行送葬和步行返主的時候用到。(如圖 5-4-13)

(二) 多彩羽扇：小旦使用的手物，「多彩羽扇」就是用一般的褶扇，在每一根扇

骨的尾端綁上一束細細的彩色塑膠繩。只有在步行送葬和步行返主的時候用到。(如圖 5-4-14)

(三) 絲巾：「復興牽亡歌團」所用的絲巾有兩種，一種是老婆拿的紫色絲巾，大約有四十公分見方(如圖 5-4-13)，一種是小旦拿的紅色腰巾，大約有七、八十公分見方(如圖 5-4-14)。只有在步行送葬和步行返主的時候用到。

(四) 黃古仔紙：倒退使用的手物，同「佳錚牽亡歌團」、「明山牽亡歌團」所使用的，使用時捲成圓錐狀，是用食指及中指夾著(如圖 5-4-14)。在調營、入五嶽、遊十殿、回五嶽、步行送葬和步行返主的時候用到。



圖 5-4-13：「復興牽亡歌團」老婆所使用的圓形彩扇和絲巾。



圖 5-4-14：「復興牽亡歌團」小旦所使用的多彩羽扇和腰巾；倒退所使用的捲成圓錐狀的黃古仔紙。

十三、紅頭巾：同「明山牽亡歌團」所使用的「紅頭巾」。

十四、麥克風及擴音設備：麥克風有五支，五位團員各有一支，因為五人都有負責唸、唱的工作。擴音設備除了有一組主機之外，還有一個音箱和一個喇叭。

肆、「復興牽亡歌團」的服裝(田 18 頁 12；田 19 頁 17；田 20 頁 3)

「復興牽亡歌團」的服裝特色是——紅頭法師的服裝比較固定；樂師穿平常的衣服；三位女士的服裝各有好幾套，款式大致分兩種，一種是做旬、晚場時的服裝，上衣是平常的衣服，一種是早場時的服裝，應該是「正式」的服裝。以下分別描述之：

一、紅頭法師：頭綁「紅頭巾」，在後腦勺綁紅布的帶子上塞著數條用「黃古仔紙」撕成長條狀的紙條；「紅頭巾」外再戴上金色「通天冠」（頭盔）。上衣有時是穿細格子短襯衫，有時是穿汗衫；上身再掛著一條「聖者」，從後頸垂到胸前，兩端塞在腰帶內。下穿鐵灰色的西裝褲，兩條褲管都捲起來，但是右褲管捲得較短；褲子的外面圍著一件紅布、黃穗邊的「龍虎裙」，裙子是兩片，但是在腰帶的位置連在一起，左邊那一片繡龍，右邊那一片繡虎。通常是打赤腳，如果在外面趕場時，就會穿黑色功夫鞋。（如圖 5-4-15）

二、樂師：身穿一般的便服，上衣是白底（簡單花紋）的短袖 Polo 衫，下穿深（棕、藍）色西裝褲，腳穿棕色休閒皮鞋。（如圖 5-4-16）



←圖 5-4-15：「復興牽亡歌團」紅頭法師的服裝。



→圖 5-4-16：「復興牽亡歌團」樂師的服裝。

三、老婆：

（一）做旬、晚場的服裝。上穿平常的便服，如綠色或棕色的短袖便服。下穿一件百褶短裙，裙子是深棕色，裙擺有綠、橘、粉紅三色或綠、白二色的線條邊。穿絲襪，腳穿紅色皮鞋。（如圖 5-4-17、5-4-18）

（二）早場的服裝。全身紗質衣服。上衣是深黃色、長燈籠袖、束領，領口有一個黃色短蝴蝶結和一個紅色長蝴蝶結。下穿一件深黃色百褶短裙，裙子上三分

之一是V形束腰造型，裙擺有綠、紅、粉紅三色的線條邊。穿絲襪，腳穿紅色皮鞋（如圖 5-4-19）。在步行送葬及步行返主的路上會戴上淺色的圓帽（如圖 5-4-13）。



圖 5-4-17：「復興牽亡歌團」老婆做旬及晚場的服裝一。



圖 5-4-18：「復興牽亡歌團」老婆做旬及晚場的服裝二。



圖 5-4-19：「復興牽亡歌團」老婆早場的服裝。

四、倒退：

（一）做旬、晚場的服裝。上穿平常的便服，如短袖 Polo 衫或短袖襯衫。下穿一件百褶短裙，有時裙子是淺綠色，裙擺有紅、橘二色的線條邊，有時裙子是黃色，裙擺有紫、橘、綠、粉紅四色的線條邊。穿絲襪，腳穿紅色塑膠布鞋。

（如圖 5-4-20、5-4-21）

（二）早場的服裝。全身紗質衣服。上穿鮮黃色衣服，是中國傳統款式，右衽，上面有綠、橘、粉紅色的圓斑，長燈籠袖，袖口有粉紅邊，束領，在領子下緣有一圈較寬的粉紅邊，粉紅邊再延伸到右衽，及衣服下襬的左右邊開叉處。下穿一件鮮黃色百褶短裙，裙擺有綠、紅、粉紅三色的線條邊。穿絲襪，腳穿紅色皮鞋（如圖 5-4-22）。在步行送葬及步行返主的路上會戴上白色的圓

帽（如圖 5-4-14）。



圖 5-4-20：「復興牽亡歌團」倒退做旬及晚場的服裝一。



圖 5-4-21：「復興牽亡歌團」倒退做旬及晚場的服裝二。



圖 5-4-22：「復興牽亡歌團」倒退早場的服裝。

五、小旦：

- (一) 做旬、晚場的服裝。全身紗質衣服。上穿短袖的粉紅或水藍色便服，上面有花朵的圖案。白色燈籠長褲，長褲外面穿一件白色的百褶短裙，裙擺有淺藍或紫色的寬邊。腳穿白底紅邊的塑膠布鞋。（如圖 5-4-23、5-4-24）
- (二) 早場的服裝。全身紗質衣服。上穿白色衣服，是中國傳統款式，胸前有花的圖案，長燈籠袖，有紫、白二色的荷花袖子，白色束領有紫色細邊，在領子下緣有一圈較寬的紫色邊，胸前有一個倒V字形的寬紫色邊，延伸到衣服的左右側及下擺。下穿一件白色的長燈籠褲，褲子外面再穿一件白色短的圓裙，裙擺長至大腿的一半，有寬紫色邊。腳穿白底紅邊的塑膠布鞋（如圖 5-4-25）。在步行送葬及步行返主的路上會戴上白色的圓帽（如圖 5-4-14）。



圖 5-4-23：「復興牽亡歌團」小旦做旬及晚場的服裝一。



圖 5-4-24：「復興牽亡歌團」小旦做旬及晚場的服裝二。



圖 5-4-25：「復興牽亡歌團」小旦早場的服裝。

伍、「復興牽亡歌團」的法事種類

「復興牽亡歌團」的法事種類大致可分為三類，其一是「做旬」法事，其二是「晚場」法事，其三是「早場」法事。分述如下——

一、「做旬」法事：就是在喪事過程中的「旬課」時間去做的法事，通常是「頭旬」（頭七）的時候去做的。依研究者的觀察，做旬法事的時間大約兩小時左右。（田 17 頁 11；田 18）

二、「晚場」法事：在田野研究這段期間，研究者常常聽見「復興牽亡歌團」的團員稱出殯前一晚的法事為「晚場」。依研究者的觀察，晚場法事的時間大約兩小時左右。（田 17 頁 11；田 19）

三、「早場」法事：在田野研究這段期間，研究者常常聽見「復興牽亡歌團」的團員稱出殯當天的法事為「早場」，因為通常出殯的時間都是早上。「早場」其實是包括出

殯當天四段不同的法事在內——遷棺前法事、送葬法事、入壙前法事（或火葬前法事）、返主法事。依研究者的觀察，遷棺前法事的時間通常是三十分鐘左右（若分配時間少，則視狀況縮短），入壙前法事的時間通常是三十分鐘左右（若分配時間少，則視狀況縮短），火葬前法事的時間通常是七、八分鐘左右。（田 17 頁 11；田 20；田 21）

第五節 安南區「復興牽亡歌團」做旬儀式的流程、內容和意涵

本節內容是以研究者觀察「復興牽亡歌團」民國九十四年九月十六日的做旬法事(寫成田野筆記 18) 為藍本，再綜合九月十六日及十月二十一日訪談團員的內容所彙整出來的第一手田野研究資料。現將「復興牽亡歌團」的「做旬」儀式之流程、內容和意涵依照時間順序敘述於下。

壹、開壇、請神

一、儀式動作程序及內容(田 18 頁 2)

- (一) 小旦點香給家屬，每人都拿香，不用披麻帶孝。
- (二) 開壇：然後小旦用三支香向「牽亡歌棚仔」(娘媽亭)敬拜，香插在「牽亡歌棚仔」內的小葫蘆中。
- (三) 請神：然後小旦給紅頭法師三支香，法師帶領亡者家屬面向當地廟宇的方向呼請神明降臨。當地的廟宇是台南市安南區總安街的興安宮，呼請廟中的保生大帝、池府千歲、田都元帥及列位眾神明速速降臨，以保佑亡魂能順利過路關。

二、儀式意涵

- (一)「開壇」的意涵是什麼？蔡鬧得表示「牽亡歌棚仔」就是「娘媽亭」，因為「三姑娘媽」(即「九天玄女」，是「牽亡歌陣」的主神)就住在「牽亡歌棚仔」裡面，所以在做法事之前當然要向「三姑娘媽」敬拜，以示尊敬。(田 17 頁 11)
- (二)「請神」的意涵是什麼？從紅頭法師唸的口白內容可明白知道，其意涵即是調請當地列位眾神明保佑亡魂能順利過路關。(田 17 頁 11；田 18 頁 2)

貳、請魂就位

一、儀式動作程序及內容（田 18 頁 2）

- （一）全部的人員轉身面向靈堂，手中仍然拿香，小旦站在靈堂前面的佛壇旁，指導家屬何時做鞠躬敬拜的動作。老婆站在「牽亡歌棚仔」的右側，紅頭法師站在「牽亡歌棚仔」的後面，倒退則站在所有家屬的後面。（如圖 5-5-1）
- （二）紅頭法師對亡者說，他生何時、於何時往生，歲數幾歲，他的子女、媳婦、女婿、孫子女、孫女婿、孫媳婦等的名字，他孝順的子孫不惜重金聘請有名的大道長給他誦經禮懺，現在的三壇（法師）就是他孝順的女兒、女婿來聘請本團台南市安南區府安路道教復興牽亡歌團，在他面前請神開出路關。
- （三）大家都向靈堂鞠躬三拜，然後收香插在香爐中。接著家屬就退到一旁坐下觀看「牽亡歌陣」的演出。



圖 5-5-1：「復興牽亡歌團」做句法事中「請魂就位」的情況。

二、儀式意涵

「請魂就位」的意涵是什麼？研究者認為，透過亡者家屬持香站在靈堂前面，及紅頭法師的口白內容和告知的對象（即是亡者），可以明顯知道其意涵有二——其一是告知亡者他已經往生的事實；其二是請亡者「就位」，加入「牽亡歌陣」一起過路關去。（田 17 頁 11；田 18 頁 2）

參、調東營

一、儀式動作程序及內容（田 18 頁 3-4）

- （一）全體團員就定位，紅頭法師站在「牽亡歌棚仔」後面（以面向靈堂為方向），面對著「牽亡歌棚仔」；倒退是站在「牽亡歌棚仔」前面，隔著「牽亡歌棚仔」面對法師而背向靈堂；老婆站在「牽亡歌棚仔」的右邊，亦即法師的右前方；小旦站在「牽亡歌棚仔」的左邊，亦即法師的左前方。（如圖 5-5-2）
- （二）老婆拿一些「金紙」到大門口的金爐燒，接著法師先拍一下「奉旨」，再吹「角鼓」數聲之後，左手搖「帝鐘」、右手拿角鼓和麥克風（抓著成十字交叉狀），用麥克風唸一段請東營兵、東營將的口白，然後再唱一首調請東營兵、東營將的曲子。紅頭法師有時會做單腳站立的動作，左腳上提，曲成∠字形，並靠在右腳的膝蓋上（如圖 5-4-13）；有時會做一腳的腳背貼在另一腳的小腿肚上，然後微蹲下來的動作。音箱的音量相當響亮，能蓋過全場其它的雜音，讓家屬、左鄰右舍都聽得清楚。
- （三）三位女團員各自在自己的位置上跳舞，三個人的步伐不一樣。
- （四）老婆左手拿「鐘仔」（即是「烏鑼」）、右手拿小槌子，在原地左右搖動身體，雙手同時左右大幅度擺動，身體搖到左邊敲一下鐘仔、搖到右邊敲一下鐘仔。偶爾會向前走幾步，再向後倒退幾步。（如圖 5-5-2）
- （五）小旦左手拿「木魚」、右手拿小槌子，動作與老婆差不多，只是小旦偶爾會邊搖動身體邊往下蹲，然後再站起來，或者是依順時針方向慢慢轉動一圈。小旦和老婆敲的節奏相同。（如圖 5-5-2）
- （六）倒退左手拿麥克風、右手拿捲成圓錐狀的「黃古仔紙」，點上火，左右呈∞字形的揮動，身動左右扭動，短裙隨之左右迴旋飛舞，有時會轉身面向「牽亡歌棚仔」。倒退有負責一部份唱的工作。（如圖 5-5-2）
- （七）在過程中有時四人會一齊蹲下，法師是採單腳跪著的姿勢，三位女團員是左右腳交叉蹲下的姿勢，向靈堂的方向鞠躬一次，然後再站起來。

(八) 從調營開始到過路關結束為止，亡者的女兒或孫女就一直在靈堂前用一個不鏽鋼臉盆燒「銀紙」給亡者。(如圖 5-5-2 左側)



圖 5-5-2:「復興牽亡歌團」做旬法事中「調營」的狀況。

二、儀式意涵

- (一)「調東營」的意涵是什麼？其意涵同「佳錚牽亡歌團」「調東營」和「明山牽亡歌團」「調營」的意涵，即是要調請神兵神將來護衛亡魂。(田 18 頁 3-4)
- (二)紅頭法師做單腳站立的動作，左腳上提，曲成く字形，或做一腳的腳背貼在另一腳的小腿肚上，然後微蹲下來的動作意涵是什麼？蔡鬧得說：「就是表示跛腳的『徐甲真人』的意思」(田 17 頁 8；田 24 頁 1)，所以這兩種動作都是在表明紅頭法師所扮的角色——「徐甲真人」。
- (三)老婆敲「鐘仔」、小旦敲「木魚」、倒退拿捲成圓錐狀的「黃古仔紙」的意涵是什麼？蔡鬧得表示，其意涵即是請神。(田 17 頁 10；田 24 頁 1)
- (四)前場四人一齊蹲下，法師是單腳跪著，三位女團員是雙腳左右交叉蹲下，向靈堂的方向鞠躬一次的動作意涵是什麼呢？黃桂花（老婆）表示：「那是在向神明表達敬意。」(田 24 頁 1)

肆、過路關 I

一、儀式內容及其意涵

(一) 蔡鬧得及黃桂花表示，在本壇「調東營」之後，接下去的路關順序是草埔路→赤土路→烏土路→石仔路→石板路→要去山羊路（「馬去山羊路」亦可，蔡鬧得說音對即可）。（田 24 頁 1-2）

(二) 蔡鬧得表示：「總的來講，為什麼要有我們來帶亡者過路關呢？這就像你頭一次要去台北，路頭你一定不熟，也是要有路熟的人來告訴你往北去是哪一個庄頭，過了這個庄頭又是哪一個庄頭，到哪一個庄頭要注意什麼事情，有什麼危險。同樣的亡者剛往生對陰間的路一樣不熟、不知道怎麼走，所以由我們來帶領亡者、告訴亡者路怎麼走、什麼路關是什麼樣子，其實每個路關是什麼樣子，都可以從它的名稱一看就知道。」（田 17 頁 7；田 24 頁 1-2）

(三) 以下解說從「草埔路」到「要去山羊路」的意涵，這些意涵均是由蔡鬧得口述，所以下列大多直接引述他的話：（田 24 頁 2）

1. 草埔路、赤土路、烏土路：一開始過路關就是走「草埔路」、「赤土路」，再來是走「烏土路」。
2. 石仔路：「較難走，所以就要慢慢的走，我們會告訴亡者，請他不用緊張，慢慢來啦！」
3. 石板路：「就是較平的、較好走。」
4. 要（馬）去山羊路：「就是一個山上的一條彎彎曲曲的小路，當然也是不好走。」

二、團員表現：以下分述在這個階段時，五位團員的各別表現——（田 18 頁 4-5）

(一) 紅頭法師：幾乎固定站在「牽亡歌棚仔」後面，面對著「牽亡歌棚仔」，主導唸、唱的工作，但是不舞，法師還得配合劇情發展吹角鼓、搖帝鐘。在唸、唱時，都是一邊搖著帝鐘，一邊以麥克風唸、唱。法師還會不時把角鼓舉高，然後左右呈∞字形的揮動角鼓上的紅布，同時身體略微左搖右晃（如圖

- 5-5-3)；有時會做單腳站立的動作，左腳上提，曲成く字形，並靠在右腳的膝蓋上；有時會做一腳的腳背貼在另一腳的小腿肚上，然後微蹲下來的動作。
- (二) 老婆：雙手拿「敲仔」打節拍，舞步是左右扭動身體，有時會做旋轉的動作，有時會向前走幾步，再向後倒退幾步。老婆亦負責部份唸、唱的工作。(如圖 5-5-3)
- (三) 倒退：雙手拿「敲仔」打節拍，舞步大致和「調東營」時差不多。倒退亦負責部份唸、唱的工作。(如圖 5-5-3)
- (四) 小旦：雙手拿「敲仔」打節拍，舞步是左右扭動身體，加上左右較大幅度的擺動。小旦亦負責部份唸、唱的工作。(如圖 5-5-3)
- (五) 樂師：坐在塑膠高圓凳上，位於紅頭法師右後方約兩、三步的位置，除了彈電子三弦負責全場的音樂伴奏之外，也負責部份的唸、唱工作。他有時會站起來，特別是在唸、唱的時候。
- (六) 紅頭法師、老婆、倒退、小旦的位置是固定的。(如圖 5-5-3)
- (七) 每過一個路關，紅頭法師、老婆、倒退、小旦就會向靈堂的方向鞠躬一次。(如圖 5-5-4)



圖 5-5-3：「復興牽亡歌團」做旬法事中「過路關」的狀況一。



圖 5-5-4:「復興牽亡歌團」做旬法事中「過路關」的狀況二。

伍、調南營

「調南營」儀式的表演形式及意涵同「調東營」，只是唸、唱的詞改為「調南營」的詞。(田 18 頁 5)

陸、過路關 II

一、儀式內容及其意涵

(一) 蔡鬧得表示，「調南營」之後，接下去的路關順序是想思嶺→望鄉台→深田→冷水溪。(田 24 頁 1-2)

(二) 以下解說從「名思嶺」到「冷水溪」的意涵，這些意涵均是由蔡鬧得口述，所以下列大多直接引述他的話：(田 24 頁 2)

1. 名思嶺：「就是山嶺，一嶺一嶺的。」

2. 望鄉台：「是要給亡者看故鄉的一個台子，目的是要讓亡者知道自己生前的行為善惡如何，其實閻羅天子只要用孽鏡一照亡者的心、臉就可以知道亡者生前的行為善惡了，所以不容亡者狡辯，由閻羅天子來判，若是壞人就

把你打入阿鼻地獄，這是在勸善的啦！」

3.深田：「就是這個田有很深的爛泥巴，你一踩下去可能陷到膝蓋，所以很不好走，所以要慢慢走，走好啊！」

4.冷水溪：「是一條溪，水又冷又深啊！那麼亡者要怎麼過去呢？所以我們要做『撐渡』，舢舨就會撐竹筏載亡者渡過溪去。」

二、團員表現：表演形式同「過路關 I」，只是唸、唱的路關不同而已。(田 18 頁 5)

柒、調西營

「調西營」儀式的表演形式及意涵同「調東營」、「調南營」，只是唸、唱的詞改爲「調西營」的詞。(田 18 頁 5)

捌、過路關 III

一、儀式內容及其意涵

(一) 蔡鬧得表示，「調西營」之後，接下去的路關順序是金光橋→花柳樹→四角亭→四角石路→土地公廟→龍關井→六角亭→白雲山→雲路亭（「分路程」亦可，蔡鬧得說音對即可）→生人市路→十二生關→七寒橋→破錢山→滑流山（滑溜山）→霜雪山→亡魂山→奈河橋→白布店→十二街路（十字街路）→枉死城→皇母山→接官亭。(田 24 頁 1-2)

(二) 以下解說從「金光橋」到「接官亭」的意涵，這些意涵均是由蔡鬧得口述，所以下列大多直接引述他的話：(田 24 頁 2-4)

1.金光橋：「就是一條橋，一條會發光的橋。」

2.花柳樹：「就是一棵樹，就用這棵樹來取地名。爲什麼會有這一棵樹？因爲這就代表快到『土地公廟』了，一般在『土地公廟』之前不是都會種一棵樹嗎？就是代表這個意思。」

3.四角亭：「就是一個有四個角的涼亭，亡者到這裡可以納涼、休息一下。」

- 4.四角石路：「就是從『四角亭』下來的一條路，這條路是通往『土地公廟』的。」
- 5.土地公廟：「爲什麼要到『土地公廟』呢？因爲陰間都屬於土地公管的，所以亡者要來『土地公廟』參拜土地公，亡者有任何不懂的事情都可以問土地公，土地公也會幫亡者帶路。另外，我們在『土地公廟』會講到土地公會帶領亡者吃子孫敬拜給他的『圓仔』（即湯圓），但是沒有筷子，所以亡者只得用手拿，吃完之後再用子孫爲他準備的水洗手，在搓洗黏黏的手指時，泛黑的指甲就被搓掉了，如此亡者才知道自己已經往生去了。」
- 6.龍關井：「就跟凡間的井一樣，就是那種古井，在陰間要喝水，也一樣要來這井裡打水上來。」
- 7.六角亭：「觀音佛祖就在『六角亭』，所以也叫『觀音亭』，在這裡要做經懺，經懺做完，子孫就要分食『圓仔』。」
- 8.白雲山：「同樣也是一個山嶺，路一樣是不好走。」
- 9.雲路亭（分路程）：「並沒有亭子，這裡有三條分叉的路，中間的那一條是往天界的，兩邊的路一條是去地府的，一條是去阿鼻地獄的，所以我們要帶領亡者走中間那條路。」
- 10.生人市路：「就是一條充滿亡者不認識的陌生人的街道，街上雖然人來人往，但是都是陌生人。」
- 11.十二生肖關：「是展示十二生肖圖畫的地方，因爲人分爲十二生肖，所以帶領亡者到此處參觀一下。」
- 12.七寒橋：「是一條很冷的橋，那條橋的霜雪最重。」
- 13.破錢山：「在陽間的人在時年八節的時候拜拜，（紙錢）就燒還沒有那個的，就在那裡攪來攪去，要給它快點渡過去（意即燒完），這樣就不對，（紙）錢就攪破了，所以就要燒好之後，再『眼錢』一下，才可以攪，要不破掉就囤在『破錢山』，就不能花啦！在我們陽間也一樣啊！錢弄得破糊糊的就不能用了。」

- 14.滑流山（滑溜山）：「是很滑溜的，絕對要穩穩的走，如果你要用跑的，一定會摔下來。」
- 15.霜雪山：「這個地方會下雪，就像合歡山那樣，所以會很冷。」
- 16.亡魂山：「是茫茫渺渺的，有山有水，但是籠罩雲霧，在那裡你就要小心，那『亡魂溪水』就不可喝，若喝下去之後，就會 gang 去（意即變迷糊），喝下去就不知世界，人家叫他也不會應，所以我們到那裡會提醒亡者『亡魂溪水』是不可以喝喔，喝下去就不知你的子孫有幾個。」
- 17.奈河橋：「分兩條，一條是比較寬、比較短，很好走，也很容易通過，一條是又窄又長的，要走很久，不容易通過。我們在這裡會講生前作惡多端的人就要走第二條『奈河橋』，但是像亡者這種生前造橋鋪路、孝順父母、引進三寶、人人稱讚的善人，當然是走第一條『奈河橋』，平安順利的很快就過橋了。其實我們在『過橋』儀式中要過的那條橋就是『奈河橋』。」
- 18.白布店：「那就是一間一間在做生意的店，『白布店』就是在做生意的。」
- 19.十二街路（十字街路）：「就是一個很熱鬧的十字路口，在那裡好遊玩，但是在過路口的時候要注意看兩邊，這就像我們陽間一樣，陰間也是這樣。」
- 20.枉死城：「在凡間枉死的人就待在這個『枉死城』內，亡者會經過這裡，所以我們會向亡者解釋，如果做七日（做旬）的時候，我都會給他解釋，如果做晚場（出殯前一晚）的就沒有啦！晚場就做到『六角亭』而已。」
- 21.皇母山：「山頂有神明把守在那裡，神明在那裡管轄，所以亡魂到那裡都要去請教祂。」
- 22.接官亭：「路關的最尾就是『接官亭』，因為到『接官亭』就要『入五嶽』了。」

二、團員表現：表演形式同「過路關 I」、「過路關 II」，只是唸、唱的路關不同。（田 18 頁 5）

玖、求神

一、儀式動作程序及內容（田 18 頁 5-7）

- （一）所有的路關過完後，全部的家屬拿香，不用披麻帶孝，面向靈堂，小旦站在靈堂前面的佛壇旁，指導家屬何時做鞠躬敬拜的動作，有時也會幫忙唸一些口白（如圖 5-5-5）。老婆站在「牽亡歌棚仔」的右側，雙手拿「敲仔」緩慢地打著節拍。倒退則站在「牽亡歌棚仔」的左側，雙手拿「敲仔」緩慢地打著節拍，有時也會幫忙唸一些口白。（如圖 5-5-6、5-5-7）紅頭法師站在「牽亡歌棚仔」的後面，手拿三支香向亡者說明要入五嶽、遊十殿，法師不時會把角鼓舉高，然後左右呈∞字形的揮動角鼓上的紅布，或把紅布在頭頂前上方旋轉，同時身體略微左搖右晃（如圖 5-5-6、5-5-8）。
- （二）接著在紅頭法師的帶領下，全體家屬面向大門外跪下（不方便跪的則免），手上仍拿著香，法師手拿一張紙，上面寫著亡者及家屬名字的基本資料，以方便向東嶽大帝、閻羅天子、地藏王菩薩祈求給亡者開恩赦罪，並且講幾句金言，好讓亡者能平安順利的入五嶽門，不會受到那些守門將軍的糟踏。（如圖 5-5-9）
- （三）每講到一個神明的名號時，家屬就要鞠躬敬拜。結束後，家屬就退到一旁坐下繼續觀看「牽亡歌陣」的演出。

二、儀式意涵

「求神」的意涵是什麼？蔡鬧得表示，其意涵就是請東嶽大帝、閻羅天子、地藏王菩薩等幫忙亡魂，讓亡魂順利平安的出、入五嶽門，不被守門將軍找煩麻。（田 17 頁 13）



圖 5-5-5:「復興牽亡歌團」做旬法事中「求神」的狀況一--小旦指導家屬敬拜。



圖 5-5-6:「復興牽亡歌團」做旬法事中「求神」的狀況二--法師揮動角鼓上的紅布。



圖 5-5-7:「復興牽亡歌團」
做旬法事中「求神」的狀
況三--倒退幫忙唸口白。



圖 5-5-8:「復興牽亡歌團」做旬
法事中「求神」的狀況四--法師
向亡說明入五嶽、遊十殿。



圖 5-5-9:「復
興牽亡歌團」
做旬法事中
「求神」的狀
況五--家屬
跪求神明給
亡者開恩赦
罪。

拾、入五嶽

一、儀式動作程序及內容（田 18 頁 8）

- （一）前場四人回到「牽亡歌棚仔」四周固定的位置之後，紅頭法師拍奉旨、連吹角鼓數聲之後，紅頭法師、老婆、倒退、小旦以逆時針方向繞著「牽亡歌棚仔」慢慢的走著，共繞了四圈。（如圖 5-5-10）
- （二）紅頭法師在過程中不斷的搖著帝鐘，不時地吹角鼓，不時的左右呈∞字形的揮動角鼓上的紅布，並負責大部份唸、唱的工作。（如圖 5-5-10）
- （三）老婆雙手拿敲仔打節拍，舞步是左右扭動身體，有時會做旋轉的動作。（如圖 5-5-10）
- （四）小旦雙手拿敲仔打節拍，有時會把敲仔舉高左右擺動，舞步是左右扭動身體，加上左右較大幅度的擺動。（如圖 5-5-11）
- （五）倒退左手拿麥克風、右手拿捲成圓錐狀的「黃古仔紙」，未點火，左右呈∞字形的揮動，身動左右扭動，有負責一部份唸、唱的工作。（如圖 5-5-11）

二、儀式意涵

前場四人以逆時針方向繞行「牽亡歌棚仔」的意涵是什麼？蔡鬧得表示，其意涵即是帶領亡者過五嶽的五個門，要到十殿去。（田 17 頁 13）



圖 5-5-10：
「復興牽亡歌團」做旬法事中「入五嶽」的狀況——以逆時針方向繞「牽亡歌棚仔」。



圖 5-5-11：「復興牽亡歌團」做旬法事中「入五嶽」的狀況二--倒退負責部份唸、唱工作。



圖 5-5-12：「復興牽亡歌團」做旬法事中「回五嶽」的狀況--以順時針方向繞「牽亡歌棚仔」。

拾壹、遊十殿

一、儀式動作程序及內容

前場四人站在原來固定的位置，由紅頭法師及倒退唱遊十殿的曲子，老婆和小旦在自己的位置上以敲仔打節拍，舞步與「入五嶽」的舞步大致相同。(田 18 頁 8)

二、儀式意涵

「遊十殿」的意涵是什麼？蔡鬧得認為「遊十殿」的內容具有教化人心、讓人不敢作惡或停止作惡的功用，因為會害怕若作惡，在自己死後會到地獄受苦刑。（田 17 頁 21）

拾貳、回五嶽

一、儀式動作程序及內容

表演形式及流程與「入五嶽」大致相同，只有兩點不同：一是改成以順時針繞著「牽亡歌棚仔」（如圖 5-5-12）；二是只繞了三圈。（田 18 頁 8-9）

二、儀式意涵（田 17 頁 13）

（一）前場四人以順時針方向繞行「牽亡歌棚仔」的意涵是什麼？蔡鬧得表示，其意涵即是帶領亡者離開十殿後過五嶽的五個門。

（二）「入五嶽」繞行「牽亡歌棚仔」四圈，「回五嶽」則繞三圈的意涵是什麼？蔡鬧得表示，這並不沒有什麼特別的意涵，就是繞到歌詞唱完為止。

拾參、回路關

一、儀式動作程序及內容

表演形式與「過路關 I」、「過路關 II」、「過路關 III」都大致相同，唯「回路關」全程都用唱的，沒有唸口白的部份，而且經研究者仔細聆聽，發現「回路關」的唱詞也比較簡略，唱幾句就回了一個路關，所以整體節奏顯得比「過路關」快。（田 18 頁 9）

二、儀式意涵

「回路關」的意涵是什麼？蔡鬧得表示，把亡魂帶去還要帶他回路關，回來家裡，因為他出殯那天他的子孫還要給他做功果、燒庫錢、請道長來唸經懺，所以亡魂不能「缺席」。（田 17 頁 13）

拾肆、見靈

一、儀式動作程序及內容（田 18 頁 9-10）

- （一）爬行：小旦換穿棕紅色的長褲、披上白頭巾（孝服）扮演「孝女」，「孝女」先站在院子中間唱一段令人鼻酸的「哭調仔」，然後跪下來開始向客廳（亡者的停柩處）爬行，亡者的女兒跟在後面一起爬行，她也開始痛哭、呼喊「爸爸」。（如圖 5-5-13）
- （二）跪接：亡者的兒子、媳婦要在亡者的棺木前迎接姊妹回來，當姊妹爬入客廳後，全部的人都要跪下來。
- （三）哭棺：「孝女」和亡者的女兒是跪在棺材尾，其他人則跪在另一側，全部的人拿香向亡者的棺木敬拜，並哭喊著亡者。（如圖 5-5-14、5-5-15）



圖 5-5-13：「復興牽亡歌團」做旬法事中「見靈」的狀況一--亡者的女兒爬入停柩處。



圖 5-5-14：「復興牽亡歌團」做旬法事中「見靈」的狀況二--亡者的女兒跪在棺尾哭棺。



圖 5-5-15：
「復興牽亡
歌團」做旬法
事中「見靈」
的狀況三--
亡者的兒、媳
跪在棺側拿
香拜亡者。

(四) 繞棺：然後長子拿幢幡，在「孝女」的指導之下，全部的家屬排成一路以逆時針方向繞棺木三圈。全部的家屬都是邊繞邊哭。繞完之後，全部的家屬就退出來到靈堂前。

二、儀式意涵

- (一) 小旦扮演「孝女」的意涵是什麼？蔡鬧得表示：「他們就不會唱，所以我們就替他們唱」(田 17 頁 14)，所以就是有帶領和代表亡者子女的意涵在其中。
- (二)「哭棺」的意涵是什麼？蔡鬧得表示：「世大人（意即父母親）是我們的，我們不捨，所以依依難捨才在那裡跪著哭，是這樣的意思。」(田 17 頁 14)，所以其意涵即是要表達子女對父母亡逝的不捨與悲傷。
- (三)「跪接」的意涵是什麼？蔡鬧得表示，其意涵是要陪伴大姊、小妹，不要讓她們孤單的悲傷。(田 17 頁 14)
- (四)「繞棺」的意涵是什麼？蔡鬧得表示，其意涵是表達對亡者的依依難捨，其意涵同土葬時，亡者的棺木入壙後，道長帶領家屬繞墳三圈。(田 17 頁 14)

拾伍、奠酒

一、儀式動作程序及內容（田 18 頁 10-11）

（一）靈堂前的地上放著一個大磁碗和三個酒杯，老婆蹲在靈堂前倒酒，同時指導家屬向亡者敬酒。（如圖 5-5-16）

（二）全部的亡者家屬依照與亡者親屬關係的親疏，依序向亡者敬酒，每個人都敬三杯，倒一杯就跟亡者拜一下，然後就叫他，譬如叫「爸爸」、「阿公」，然後把酒倒入大磁碗中，如此共敬酒三次，所以「奠酒」亦稱為「三奠酒」。

多數家屬在敬酒時，都是流淚呼喊著亡者。（如圖 5-5-16）

二、儀式意涵

「奠酒」（三奠酒）的意涵是什麼？蔡鬧得表示：「就是依依難捨的意思。」（田 17 頁 14）所以其意涵同樣是要表達子女對父母亡逝的不捨與悲傷。



圖 5-5-16：
「復興牽亡
歌團」做旬法
事中「奠酒」
的狀況--亡
者家屬依序
向亡者敬酒
三杯。

拾陸、辭神

一、儀式動作程序及內容（田 18 頁 11）

（一）「奠酒」之後，全部的家屬就退到一旁繼續觀看「牽亡歌陣」的表演。前場

四人也回到固定的位置。

(二) 紅頭法師和樂師負責唸、唱的工作，「辭神」的內容大概是請各路神明回到祂們原本的廟宇。(如圖 5-5-17)

(三) 過程中，小旦把佛壇上的紙蓮花及金紙拿到大門口的金爐燒。(如圖 5-5-17)

(四) 老婆、倒退雙手拿敲仔打節拍，舞步則與「過路關」時的舞步大致相同。(如圖 5-5-17)

二、儀式意涵

「辭神」的意涵是什麼？蔡鬧得表示：「我們就下壇請神來，我們就要送祂們回去，我們還要燒金給祂們做所費(意指「路費」)，要不然你請祂們來，沒有送祂們回去，萬一別處有重要的事情要請祂們呢？所以不能讓祂們待在那裡，一定要送祂們回本宮。」(田 17 頁 15) 意即請神來就要辭神，因為神明還有其他的事情要忙呢！



圖 5-5-17：「復興牽亡歌團」做旬法事中「辭神」的狀況--由紅頭法師及樂師負責唸、唱的工作。

拾柒、講好話

一、儀式動作程序及內容(田 18 頁 11-12)

(一)「辭神」後，紅頭法師接著會為有來聽、看「牽亡歌陣」的人講一些好話，

如老人家「回去可以壽元吃百二，嚟仔人回去好搖加好飼，查某人回去多花喜…」，另外也對有來幫忙的鄰居、朋友講一些好話，如「身體健康、壽元吃百二…」。

(二) 然後法師連吹角鼓數聲，並簡短說明做旬法事到此結束，就結束「牽亡歌陣」做旬的全部法事流程。

二、儀式意涵

「講好話」的意涵是什麼？蔡鬧得表示，其意涵有二：一是要讓「花錢的主人要給他心滿意足，所以給他唸好話，有的人若運途較歹，聽了就爽…」；二是「如果有人來湊手腳（意指「幫忙」），我也會唸說有來湊手腳的人，回去可以身體健康、壽元吃百二…這樣來幫忙的人聽了也爽啊！」，而且這些來幫忙的人也會肯定這團「牽亡歌陣」有照按規矩在做法事。所以其意涵即是要讓家屬及來幫忙喪事的親友都高興，進而肯定他們這一團「牽亡歌陣」。另外，蔡鬧得認為這些都與左鄰右舍沒有什麼關係。（田 17 頁 15）

第六節 安南區「復興牽亡歌團」晚場儀式的流程、內容和意涵

本節內容是以研究者觀察「復興牽亡歌團」九月二十五日的晚場法事（寫成田野筆記 19）為藍本，再綜合九月十六日及十月二十一日訪談團員的內容所彙整出來的第一手田野研究資料。現將「復興牽亡歌團」的「晚場」儀式之流程、內容和意涵依照時間順序敘述於下，如果有與「做旬」儀式流程相同的法事步驟，則不再贅述。

壹、開壇、請神（田 19 頁 1）

亡者家屬有請台南市安南區總安街興安宮的保生大帝、田都元帥、池府千歲的神像坐鎮家中（如圖 5-6-1），這是做旬法事時所未見的，以一段白蘿蔔代替香爐，插上三支大香，來敬神。其餘儀式流程、內容、意涵同「做旬」法事的「開壇、請神」。

蔡鬧得表示，請神像坐鎮喪家的意涵有二：一是保護喪家闔家平安；二是監督喪葬法事是否都有按照規矩進行。



圖 5-6-1：亡者家屬請興安宮的保生大帝、田都元帥、池府千歲坐鎮家中。

貳、請魂就位

亡者的兒子、媳婦、長孫、長孫媳均打赤腳，此與做旬法事時不同（如圖 5-6-2）。其餘儀式流程、內容、意涵同「做旬」法事的「請魂就位」。（田 19 頁 1）

蔡鬧得表示，打赤腳並沒有什麼特別的意涵，「其實那是因為他們原本是穿著拖鞋，我怕他們在『過橋』的時候拖鞋會滑，會有危險，所以就請他們打赤腳，要不一般是要穿黑色的包鞋（即黑布鞋）及黑色衣褲。」（田 24 頁 1）



圖 5-6-2:「復興牽亡歌團」晚場法事中「請魂就位」的情況。

參、調東營（田 19 頁 2-3）

一、儀式流程、內容、意涵同「做旬」法事的「調東營」。

二、從圖 5-6-3 中可以看出「調營」時，老婆手持「鐘仔」（烏鑼），小旦手持「叩仔」（木魚），倒退右手持捲成圓錐狀的「黃古仔紙」、左手持麥克風，負責部份唸、唱的工作。



圖 5-6-3：「復興牽亡歌團」晚場法事中「調營」的情況。

肆、過路關 I（田 19 頁 3-4）

一、儀式流程、內容、意涵同「做旬」法事的「過路關 I」。

二、在「過路關」時，家屬一直在燒「銀紙」給亡者，有時是亡者的孫女在燒（如圖 5-6-4），有時是亡者的女兒在燒。



圖 5-6-4：
「復興牽亡歌團」晚場法事中「過路關」的情況。

伍、調南營（田 19 頁 4）

儀式流程、內容、意涵同「做旬」法事的「調南營」。

陸、過路關Ⅱ（田 19 頁 4）

儀式流程、內容、意涵同「做旬」法事的「過路關Ⅱ」。

柒、調西營（田 19 頁 4）

儀式流程、內容、意涵同「做旬」法事的「調西營」。

捌、過路關Ⅲ

一、蔡鬧得表示：「如果是做『晚場』就做到『六角亭』（田 24 頁 2），意即「晚場」法事在「調西營」之後的路關，只從「金光橋」到「六角亭」，從「白雲山」到「接官亭」則省略不做。

二、其餘儀式流程、內容、意涵同「做旬」法事的「過路關Ⅲ」。（田 19 頁 4）

玖、做經懺

一、儀式動作程序及內容（田 19 頁 4-5）

（一）小旦、老婆點香發給全部的家屬，家屬都站到佛壇前，亡者的兒子、長孫站在第一列，小旦、老婆各站在佛壇的左右，手拿三支香，帶領家屬何時鞠躬敬拜。紅頭法師左手拿帝鐘，右手拿角鼓、三支香和麥克風，他先在「牽亡歌棚仔」的後面，以口白告知亡魂他已來到「觀音佛祖廟」，並祈求觀音佛祖、本境的神明（興安宮的保生大帝、田都元帥、池府千歲）能護佑亡魂，然後再告知亡魂要唸「佛祖經」。

（二）法師再走到佛壇前，所有家屬的前面，倒退就開始唱「佛祖經」，「佛祖經」

的內容是在大概在說觀世音菩薩大慈大悲救苦救難，同時法師以帝鐘搖出與曲子一樣的節拍。(如圖 5-6-5)



圖 5-6-5
:「復興牽亡歌團」晚場法事中「做經懺」的情況一。



圖 5-6-6
:「復興牽亡歌團」晚場法事中「做經懺」的情況二。

(三) 然後法師和小旦再以不同的曲子輪流唱，再把「佛祖經」唱一次，但是最後加上一段觀音佛祖帶領亡魂上西方的詞句。一開始唱，全體人員就一起跪下，每唱到佛、菩薩的聖號時，全體人員就向佛壇鞠躬一次。在唱的過程中，法師以帝鐘搖節拍，老婆、倒退以敲仔打著同樣的節拍(如圖 5-6-6)。唱到最後一句，全體人員再站起來，向佛壇敬拜三次。

(四) 法師再以口白講一段花開花謝的道理，希望亡魂能往生仙界。在此同時，家屬逐一將香插到靈堂的香爐中。法師講完口白，則是把香插在佛壇的香爐中。

二、儀式意涵

「做經懺」的意涵是什麼？蔡鬧得表示，其意涵有二：「一個是希望眾神明能保護亡者，能來助三壇（法師）的威風，讓亡者能較快活、順利，另一個是希望神明能保佑亡者的子孫平安富貴。」黃桂花則說：「因為亡者的子女出錢請『牽亡歌陣』，所以總要替他們的世大（指亡者）唸一些經懺、講一些好話，可以讓他們的世大能順利走他的路，也讓子女較安心，也讓他們覺得花這個錢值得。」（田 24 頁 4）綜上所述，「做經懺」的意涵有三：其一是希望眾神明能保護亡魂，使其能快活、順利；其二是希望眾神明能保佑亡者的子孫平安富貴；其三是藉著唸經懺讓亡者的子女安心。

拾、見靈

一、儀式動作程序及內容（田 19 頁 5-6）

除了下列兩點不同之外，其餘儀式流程、內容、意涵同「做旬」法事的「見靈」。

(一) 爬行：除了女兒從院子爬入客廳之外，孫女也一起爬，這是做旬法事時所沒有的。（如圖 5-6-7）

(二) 沒有「繞棺」的動作，做旬法事時有「繞棺」。

二、儀式意涵

亡者孫女也要爬行的意涵是什麼呢？蔡鬧得表示：「這是因為亡者的孫女也有出錢請『牽亡歌陣』，所以讓她們一起爬，以表達對亡者不捨的心意。有時亡者的姪女也會出錢，那麼她們也要下去爬。」（田 24 頁 4）意思也就是只要有出錢的女性親屬，一樣想表達對亡者不捨的心意的人，都可以下去爬行。



圖 5-6-7：「復興牽亡歌團」晚場法事中「見靈」的情況--女兒及孫女爬入停柩處。

拾壹、奠酒（田 19 頁 6）

儀式流程、內容、意涵同「做旬」法事的「奠酒」。

拾貳、目蓮挑經

一、儀式動作程序及內容（田 19 頁 6-10）

- （一）誦經：倒退扮演「目蓮」的角色，改穿黃色綠邊的長袍，長袍外披一件棕底金格子的袈裟，頭戴一頂金色的華麗法冠，法冠的下緣是一圈白色的毛，法冠前面寫有「佛」字，法冠左右側各垂下一條長及胸口的紅色瀏梳（如圖 5-6-8、5-6-9、5-6-11、5-6-12）。「目蓮」站在佛壇前，面向西方三聖的畫像及經擔，邊搖帝鐘、邊誦經。
- （二）敬拜西方三聖和經擔：接著「目蓮」放下帝鐘唱一段要帶領亡者的曲子，再拿著紙蓮花點上火，在西方三聖的畫像及綁著經和裝著亡者神主牌的經擔上面各繞了幾圈，再敬拜幾下，把紙蓮花交給家屬拿到大門口的金爐燒掉。
- （三）挑經：其他團員播放一段類似歌仔戲或國劇中敬神曲子的錄音帶，「目蓮」同時雙手拿起經擔，在佛壇前上下晃（如圖 5-6-8、5-6-9），並且轉身幾圈後，

小旦點了一支大香插到放亡者神主牌的竹籃上，「目蓮」接著才把經擔上肩，但仍右肩斜垂，再轉身幾圈才挺直身體。



圖 5-6-8：「復興牽亡歌團」晚場法事中「目蓮挑經」的狀況一。



圖 5-6-9：「復興牽亡歌團」晚場法事中「目蓮挑經」的狀況二。



圖 5-6-10：「目蓮挑經」時亡者的女兒不斷燒「銀紙」給亡者。

(四) 告知亡者：「目蓮」對亡者說，他已經過逝了，今天他孝順的女兒、女婿、孫女、孫女婿聘請本團台南市安南區府安路道教復興牽亡歌團，在他面前請神開出路關。「目蓮」唸口白的過程中會不時的慢慢轉一個圈，並且上下晃

經擔（如圖 5-6-11、5-6-12）；紅頭法師會和他簡單的對答或重複他最後一句話，有一種呼應的效果；小旦、老婆會在一旁以敲仔打節拍。接著，「目蓮」會唱一段有關「目蓮挑經」的曲子，小旦、老婆持續在一旁以敲仔打節拍。



圖 5-6-11：「復興牽亡歌團」晚場法事中「目蓮挑經」的狀況三。



圖 5-6-12：「復興牽亡歌團」晚場法事中「目蓮挑經」的狀況四。

（五）土地公：

- 1.這是二段兩人的戲劇演出。紅頭法師戴著金框眼鏡和長至胸口的假髯及鬍子，改穿一套黑色的古代的員外服，藍色的帽子有金黃色的邊，帽子前面有一個大大的「壽」字花紋，帽子後面有兩片活動的帽葉，同樣有金黃邊，而且帽葉上各繡著一個大大的「壽」字花紋；黑色的長袍有白色的邊；拿一根木頭拐杖；打赤腳（如圖 5-6-13、5-6-14）。
- 2.唱完「目蓮挑經」的曲子後，「目蓮」看見前方有三條路，正在問自己該選哪一條走時，一陣爽朗的笑聲出現，土地公搖搖晃晃、老態龍鐘的走出來，同時唱了一段有關土地公的曲子（如圖 5-6-13、5-6-14），此時「目蓮」退到一旁，由小旦在一旁一邊用敲仔打拍子，一邊發出嘿、嘿的聲音和土

地公和著，等土地公曲子唱一段落，小旦就俏皮的質疑土地公剛才唱的內
容不當，土地公趕緊解釋是她聽錯了。接著土地公繼續唱各類各行的人來
敬拜他會得到什麼好處，小旦同樣在一旁搭腔、打拍子，等土地公曲子唱
一段落，小旦又俏皮的質疑土地公剛才唱的內
容不當，土地公又趕緊解
釋。接著類似的內容（各類各行的人來敬拜他）及對答方式又再一次。然
後小旦問土地公可知這附近的事情，土地公說這附近全是他的管區，他知
道某某人（亡者）已過逝，現在要過路關。這一段內容有一點唱雙簧、插
科打諢的味道，所以兩人的對話頗為俏皮、風趣。（如圖 5-6-15）



←圖 5-6-13：「復興牽亡歌團」晚場法事中「目蓮挑經」的狀況五--土地公服裝的正面。

→圖 5-6-14：「復興牽亡歌團」晚場法事中「目蓮挑經」的狀況六--土地公服裝的背面。



3.此時「目蓮」再度走入表演的場域，土地公與「目蓮」互相鞠躬，「目蓮」說明自己是要帶亡魂上西方去，請土地公指點前面三條路該走哪一條？土地公告訴「目蓮」東邊和西邊的路都不可走，中間才是往西方的路。此時土地公讚許亡魂生前引進三寶、孝順父母、受人尊敬，所以一定可以順利到西方（如圖 5-6-16）。「目蓮」向土地公道謝過後，又繼續挑經向前走。



圖 5-6-15：「復興牽亡歌團」晚場法事中「目蓮挑經」的狀況七--土地公與小旦對答。



圖 5-6-16：「復興牽亡歌團」晚場法事中「目蓮挑經」的狀況八--土地公與「目蓮」對答。

(六) 十月懷胎：「目蓮」邊挑著經擔，邊唸、唱著有關婦女十月懷胎的過程，內容是描述婦女懷胎十月的種種辛苦、危險、心裡的擔憂等等。在「目蓮」唸、唱十月懷胎的過程中，小旦或老婆是坐在一旁一邊用敲仔打拍子、一邊接唱一段詞的最後幾句，有一種呼應的效果。

(七) 勸孝：「目蓮」唸、唱十月懷胎後，接著唸、唱父母養兒育女的種種辛勞，以及子女成長的過程，還有一些為人子女要孝敬父母的內容。然後又唸、唱一段丁蘭原是不孝子，後來悔悟變成孝子的故事。在這段的過程中，老婆是坐在一旁一邊用敲仔打拍子、一邊接唱一段詞的最後幾句，有一種呼應的效果。

(八) 整個「目蓮挑經」的過程中，亡者的女兒披麻戴孝，不斷燒「銀紙」給亡者。

二、儀式意涵

(一) 「目蓮挑經」的意涵是什麼？蔡鬧得表示，「目蓮挑經」的意涵就是準備引導亡魂去過「金光橋」和「奈河橋」，讓亡魂能順利過路關。(田 17 頁 16)

(二) 其餘的儀式意涵，依其內容來看，大致與「明山牽亡歌團」的「目蓮挑經」

的意涵相同。(田 19 頁 6-10)

拾參、過橋

一、儀式動作程序及內容(田 19 頁 10-16)

「過橋」的儀式緊接在「目蓮挑經」的儀式之後，中間並沒有休息。「過橋」的儀式分為下列幾個步驟進行——

- (一) 預備：在「目蓮」唸唱十月懷胎及勸孝的時候，紅頭法師、小旦、老婆已把「橋」、「七星燈」、紙蓮花、金紙、供品放在院子的中央，準備接下來「過橋」的儀式要用。「橋」放中間，「七星燈」放在「橋」的下面，「橋」的右側(面向靈堂的方向)，前面的椅腳旁放了三朵疊起來的紙蓮花，後面的椅腳靠著一大捆金紙，橋的左側中央是一盤供品。(如圖 5-6-17)



圖 5-6-17：「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」儀式中的道具--中間是「橋」、下面是「七星燈」、右側是紙蓮花和金紙、左側是供品。

- (二) 祭橋：道具預備好，紅頭法師手拿幾支香，面向「橋」，背對靈堂，向「橋」敬拜幾下，就蹲下把香插在供品、紙蓮花、金紙上。(如圖 5-6-18、5-6-19)
- (三) 哭主：「目蓮」勸孝唸、唱完後，此時老婆、小旦招呼亡者家屬都披麻帶孝，

請亡者的女兒和媳婦聚到靈堂前面，「目蓮」背向靈堂蹲下來，把經擔前端的竹籃放在地上，女兒和媳婦都圍上來，手抓住竹籃邊或手把，同時向籃中亡者的神主牌哭喊著「阿爸」（如圖 5-6-20），「目蓮」此時則開始唱哀怨的「哭調仔」，如此約八、九分鐘後，全部的人都站起來。



←圖 5-6-18:「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況一--法師向「橋」敬拜。

→圖 5-6-19:「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況二--法師在供品、紙蓮花、金紙上插香。



圖 5-6-20:「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況三--亡者的女兒和媳婦向竹籃中的亡者神主牌哭喊。

(四) 繞橋：

- 1.在「哭主」的時候，亡者的長子拿幢幡站在「橋」後面，其他家屬在他後面排成一路。此時小旦點香，發給每一位家屬。(如圖 5-6-21)
- 2.«哭主»一結束，亡者的女兒和媳婦也走到亡者長子的後面排隊。接著「目蓮」仍然挑著經擔在靈堂前面來回走動、上下晃動經擔，並且唱了一段曲子(如圖 5-6-22)，曲子唱完紅頭法師就吹了角鼓一聲。
- 3.在「目蓮」唱曲子的同時法師右手拿角鼓和麥克風，左手拿著帝鐘、三支香、一小疊「黃古仔紙」，先吹角鼓數聲，再從「橋」的左側向右側依順時針方向繞「橋」三圈，邊走邊搖帝鐘，此時「目蓮」唱曲結束，「目蓮」就走過來排在亡者長子的前面。法師走到「橋」前面開始唸一段口白告知亡魂現在要「過橋」和關於「過橋」的內容，然後從「橋」的右側走到「橋」的後面。(如圖 5-6-21~5-6-24)
- 4.在整個過程中法師不時把角鼓上的紅布條在空中以∞字形揮動，揮動時身體會微微的左右搖晃一下，法師亦不時做出兩種單腳站立的動作，一種是一腳上提，曲成く字形，並靠在另一腳的膝蓋上，一種則是一腳的腳背貼在另一腳的小腿肚上，然後微蹲下來的動作。

(五) 過橋：

- 1.法師站到「橋」的後面，「目蓮」排在法師的後面，「目蓮」後面的家屬排成一路。法師繼續吹角鼓、搖帝鐘、唸「過橋」的口白，然後帶領全部的人員向「橋」鞠躬一次(如圖 5-6-25)，此時站在「橋」左側的小旦向空中拋灑出一疊「黃古仔紙」，法師就站上「橋」，邊走邊搖帝鐘、揮動角鼓上的紅布條(如圖 5-6-25、5-6-26)，法師一下「橋」又繼續唸口白、搖帝鐘、揮紅布條(如圖 5-6-27)，接著「目蓮」也「挑經」過「橋」(如圖 5-6-28)，其餘家屬(男在前女在後)則一路跟著過「橋」，全部的人往「橋」的左側繞回到「橋」的後面(如圖 5-6-29、5-6-30)。
- 2.重複上述的動作一次，不過這次是往「橋」的右側繞回到「橋」的後面。

3.再重複 1.的動作一次，不過這次的口白有些許不同，研究者明顯的聽出來是要帶亡魂過「奈河橋」，並且希望亡魂要能保護子孫平安順利。這次「過橋」後是直接走到靈堂前面。

4.走過「橋」的整個過程中，小旦在一旁協助、指導家屬「過橋」；「目蓮」（倒退）則是一起「過橋」，同時負責唱曲子的工作；老婆則一旁搭著倒退唱曲子，同時也協助、指導家屬「過橋」；法師也會一起搭著倒退唱曲子；樂師則仍然持續音樂伴奏。



圖 5-6-21：「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況四--法師繞「橋」三圈。



圖 5-6-22：「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況五--法師繞「橋」時，「目蓮」仍持續「挑經」。



圖 5-6-23：「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況六--法師唸口白。



圖 5-6-24：「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況七--法師準備要過「橋」。



圖 5-6-25：「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況八--法師過「橋」前先鞠躬、小旦向上灑「黃古仔紙」。



圖 5-6-26：「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況九--法師過「橋」。



圖 5-6-27：「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況十--法師過「橋」後續唸口白。



圖 5-6-28：「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況十一--「目蓮」「挑經過橋」。



圖 5-6-29：「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況十二--男家屬過橋。



圖 5-6-30：「復興牽亡歌團」晚場法事「過橋」的狀況十三--女家屬過橋。

(六) 化主：

- 1.全體家屬持香站在靈堂前，紅頭法師先肯定亡者養育的兒子成龍成鳳，然後說註生娘娘註定他於什麼時候往生，歲數幾歲，他孝順的子女、媳婦、

女婿、孫子女、孫女婿、孫媳婦等，不惜重金聘請有名的大道長給他誦經禮懺，現在的三壇就是他孝順的女兒、女婿來聘請本團台南市安南區府安路道教復興牽亡歌團，在他面前請神開出路關，讓他順利到西方受萬代的香烟的朝拜，他要保佑子孫平安富貴。(如圖 5-6-31)

- 2.向亡者敬拜後，法師請亡者的長子把代替用的神主牌拿到大門口的金爐內火化掉，其餘的家屬用左手把香插入香爐中。

(七) 拆橋：

- 1.紅頭法師搖著帝鐘走到「橋」前，先吹角鼓一聲，再邊搖帝鐘邊告知請來的神明現在要拆「橋」，拆「橋」之後能讓亡者的家屬房房平安大富貴，然後法師把「橋」豎起，再側倒在地上，然後再連吹角鼓數聲。
- 2.接著小旦招呼家屬撿起地上的「黃古仔紙」，並且大聲說「子孫撿紙錢富萬年」，然後小旦就把一旁剩的「銀紙」都投入燒紙錢給亡者的那個不鏽鋼臉盆中，老婆也指導家屬撿了「黃古仔紙」要投入同一盆中燒掉。(如圖 5-6-32)



圖 5-6-31：
「復興牽亡
歌團」晚場法
事「過橋」的
狀況十四--
「化主」前法
師向亡者講
話。

二、儀式意涵

- (一)「過橋」的意涵是什麼？蔡鬧得表示，「過橋」是指帶領亡魂過「金光橋」和

「奈河橋」，其意涵即是要讓亡者「走好路」，能夠平安順利的過路關。(田 17 頁 16)

(二)「過橋」完就把(代替的)神主牌放在靈桌上，紅頭法師向亡者講一些好話，這個動作意涵是什麼？蔡鬧得認為這也算得上是一種「勸亡」(田 17 頁 16)，也就是要亡者能甘心的接受自己已往生的事實，然後放心的離開。

拾肆、辭神

一、儀式動作程序及內容(田 19 頁 16-17)

(一)由紅頭法師單獨進行，他站在佛壇前面，邊搖帝鐘邊請大神歸大廟、小神歸小廟、東營歸東營、南營歸南營、西營歸西營，也祈求諸神明保佑亡者子孫平安富貴萬萬年(如圖 5-6-32)，然後連吹角鼓數聲。

(二)老婆把佛壇上的紙蓮花拿到大門口的金爐燒，小旦把佛壇上的「金紙」交待給亡者家屬，到大門口的金爐燒。即結束晚場法事全部流程。



圖 5-6-32:「復興牽亡歌團」晚場法事中「辭神」的狀況--由法師單獨在佛壇前送走神明。

二、儀式意涵

「晚場」法事「辭神」的儀式意涵同「做旬」法事的「辭神」。

第七節 安南區「復興牽亡歌團」早場儀式的流程、內容和意涵

本節內容是以研究者觀察「復興牽亡歌團」九月十五日的火葬前法事（寫成田野筆記 21）、二十六日的三場早場法事（寫成田野筆記 20）為藍本，再綜合九月十六日及十月二十一日訪談團員的內容所彙整出來的第一手田野研究資料。現將「復興牽亡歌團」的「早場」儀式之流程、內容和意涵依照時間順序敘述於下，如果有與「做旬」和「晚場」儀式流程相同的法事步驟，則不再贅述。

壹、遷棺前法事（田 20 頁 2-4、7）

一、開壇、請神：儀式流程、內容、意涵同「做旬」和「晚場」法事的「開壇、請神」。

（如圖 5-7-1）

二、請魂就位：儀式流程、內容、意涵同「做旬」和「晚場」法事的「請魂就位」。（如

圖 5-7-2）

三、調東營：儀式流程、內容、意涵同「做旬」和「晚場」法事的「調東營」。（如圖

5-7-3）

四、過路關 I：儀式流程、內容、意涵同「做旬」和「晚場」法事的「過路關 I」。（如

圖 5-7-4）

五、調南營：儀式流程、內容、意涵同「做旬」和「晚場」法事的「調南營」。

六、過路關 II：儀式流程、內容、意涵同「做旬」和「晚場」法事的「過路關 II」。

七、調西營：儀式流程、內容、意涵同「做旬」和「晚場」法事的「調西營」。



←圖 5-7-1：「復興牽亡歌團」遷棺前法事中「請神」的情況。

↓圖 5-7-2：「復興牽亡歌團」遷棺前法事中「請魂就位」的情況。



圖 5-7-3：「復興牽亡歌團」遷棺前法事中「調營」的情況。



圖 5-7-4
：「復興牽
亡歌團」
遷棺前法
事中「過
路關」的
情況。

八、南柯夢

(一) 儀式動作程序及內容

- 1.紅頭法師站在「牽亡歌棚仔」的後面，以口白的方式告訴亡魂今天他就要出葬了，以後若要與子孫相會只有等待南柯一夢了，並且告訴亡魂生死自有定數。此階段老婆、小旦二人皆無動作，倒退則指導亡者家屬拿香站在靈堂前面。(如圖 5-7-5)
- 2.接著法師拍奉旨、吹角鼓後，法師和小旦輪唱「南柯夢」的曲子，老婆、倒退、小旦以敲仔打拍子，三位女團員的舞步大致同做旬和晚場時「過路關」的舞步，只是比較慢一點(如圖 5-7-5)。唱「南柯夢」的過程中，每唱幾句，前場四人就面向靈堂鞠躬一次。唱完後，法師吹角鼓一聲，倒退指導家屬把香插入香爐中。
- 3.接著法師以口白告訴亡魂，希望他在天之靈要保佑子孫房房平安大賺錢，然後法師搖了帝鐘幾下，再吹一聲角鼓，就結束「南柯夢」這一部份。

(二) 儀式內容

「南柯夢」的意涵為何？研究者認為，從口白的內容即可明白知道，其意涵即是告知亡魂今天就要出殯，與子孫永遠別離，希望亡魂要放心的離開。



圖 5-7-5:「復興牽亡歌團」遷棺前法事中「南柯夢」的情況。

九、結束：法師只以口白簡單的說明現在「牽亡歌陣」在此暫時告一段落。

十、關於「復興牽亡歌團」遷棺前法事流程的補充說明

- (一) 遷棺前法事的過路關只有做到「冷水坑」為止（田 24 頁 2），所以在「調西營」之後，就沒有再繼續過路關。
- (二) 整個遷棺前法事的節奏比「做旬」和「晚場」法事的節奏快，所以從「開壇、請神」到「調西營」所花的時間比較少。

貳、送葬法事

送葬法事分為「步行送葬」和「行車送葬」，兩種狀況不一樣，分別整理如下：

一、步行送葬

研究者於九月二十六日田野觀察中的其中一場，亡者是採用傳統土葬，而且是以步行的方式送葬，現將「步行送葬」的狀況整理如下：

(一) 儀式動作程序及內容（田 17 頁 18；田 20 頁 4）

1. 不是現場唸、唱，只有播放錄音帶，蔡鬧得表示，路上播放的錄音帶都是在唱「路關」的部份。
2. 「復興牽亡歌團」在送葬的途中，是把「牽亡歌棚仔」固定箱型車的後面

(如圖 5-7-6)；老婆、倒退、小旦則走在「牽亡歌棚仔」的後面，倒退在中間，老婆在右，小旦在左，只有她們三人負責表演(如圖 5-7-7、5-7-8)；紅頭法師負責開箱型車；樂師乘坐箱型車。

- 3.老婆是右手拿塑膠圓扇，左手拿紫色絲巾，小旦則是右手拿多彩羽扇，左手拿紅色腰巾，絲巾的一角塞在腰帶左側內，倒退雙手的中、食指間夾著捲成圓錐狀的「黃古仔紙」，三人的手物都是配合走路時揮動著。三個人行走時都只是偶爾扭動幾下腰和臀部，這算是比較明顯的表演動作。(如圖 5-7-7、5-7-8)



←圖 5-7-6：「復興牽亡歌團」送葬時「牽亡歌棚仔」固定車後。

↓圖 5-7-7：「復興牽亡歌團」送葬時的表演狀況一。





圖 5-7-8:「復興牽亡歌團」送葬時的表演狀況二。

(二) 儀式意涵

步行送葬時，播放「過路關」的錄音帶的意涵是什麼呢？蔡鬧得表示，送葬時播放「過路關」的錄音帶是代表在過三十六路關。(田 17 頁 18)

二、行車送葬

研究者於九月十五日的田野觀察，亡者是採取火葬，而且是以行車的方式送葬，現將「行車送葬」的狀況整理如下：

(一) 儀式動作程序及內容 (田 17 頁 18；田 21)

團員把「牽亡歌棚仔」固定在箱型車後面，車子排在送葬的車隊序列中，由紅頭法師蔡鬧得自己開車，其他團員上車搭乘，沒有表演，也不是現場唸、唱，沿路只有播放「過路關」的錄音帶，一路到火葬場的停車場。

(二) 儀式意涵

「行車送葬」的意涵同「步行送葬」的意涵。

參、入壙前法事及火葬前法事

「土葬」和「火葬」的狀況不一樣，分別整理如下：

一、土葬——入壙前法事

(一) 儀式動作程序及內容 (田 17 頁 18-19；田 20 頁 5-7)

1. 儀式開始前先在「牽亡歌棚仔」左前方約三公尺處燒一些「金紙」。
2. 入五嶽：紅頭法師以口白告訴亡魂現在要帶他「入五嶽」，然後拍奉旨、吹角鼓，接著法師開始搖帝鐘，和倒退、樂師開始輪流唱「入五嶽」的曲子。過程中紅頭法師不時吹角鼓，或者把角鼓高舉旋轉揮動紅布條，或做∞字型的左右揮動。老婆、倒退、小旦拿敲仔打拍子，三位女團員的舞步和「過路關」時的舞步大致相同 (如圖 5-7-9)。「入五嶽」的曲子唱完，法師在吹一聲角鼓之後，「入五嶽」的部份就算完成。
3. 勸亡：
 - (1) 紅頭法師拿出一張「勸亡狀」(如圖 5-7-10)，以口白的方式對亡魂說，他生於何時、於何時往生、歲數幾歲，他孝順的子女、媳婦、女婿、孫子女、孫女婿、孫媳婦不惜重金聘請有名的大道長給他誦經禮懺，現在他要安葬於什麼地方，這是由有名的地理先生看的好風水，安葬後請他與子孫回家，子孫時年八節、初一、十五會準備祭品敬拜他，也請他保佑子孫平安順利。法師唸口白的過程中，老婆、倒退、小旦站在原地用敲仔打拍子，只有偶爾扭動幾下身體。
 - (2) 接著法師開始搖帝鐘，倒退唱有關釋迦太子出家修行的曲子，老婆、倒退、小旦持繼用敲仔打拍子，三位女團員的舞步和「入五嶽」時的舞步大致相同。(如圖 5-7-9)
 - (3) 接著法師再拿起「勸亡狀」以口白講述釋迦太子的故事，並且又講現在的三壇就是他孝順的女兒、女婿來聘請本團台南市安南區府安路道教復興牽亡歌團，在他面前請神開出路關，安葬的地方是由有名的地理先生看的好風水，安葬後請他與子孫回家，子孫時年八節、初一、十五會準備祭品敬拜他，也請他保佑子孫平安順利，然後法師請小旦把「勸亡狀」拿去剛才燒金紙的地方燒掉。法師講口白的過程中，老婆、倒退、小旦

站在原地用敲仔打拍子，只有偶爾扭動幾下身體。

- 4.回五嶽：與「入五嶽」的流程和表演型態大致相同（如圖 5-7-9），不過節奏較快，而且內容較短。
- 5.回路關：緊接著「回五嶽」就唱「回路關」，不過內容很短，研究者只聽到唱一小段，內容明顯有「燒錢獻紙買路過」及「帶魂回」之類的詞句。節奏及表演型態同「回五嶽」。最後法師吹角鼓一聲，就結束入壙前的整個表演流程。（如圖 5-7-9）
- 6.關於「復興牽亡歌團」入壙前法事的補充說明：

(1)蔡鬧得表示，入壙前法事的時間要視當時狀況而定，如果陣頭多，分到的時間就少，就做短一點；如果陣頭少，分到的時間就多，就做長一點。如果時間充裕，一般表演的時間大約需要三十分鐘左右。

(2)蔡鬧得表示，入壙前法事是以「五代」來「勸亡」，所謂的「五代」即是——第一釋迦梵皇宮（釋迦太子）、第二至聖文宣王（孔子）、第三富貴石崇公（石崇），第四年高彭祖公（彭祖），第五忠臣是關公（關雲長）。至於要唸、唱幾個，得視時間長短而定。



圖 5-7-9：
「復興牽亡歌團」入壙前法事的狀況一。



圖 5-7-10：
「復興牽亡
歌團」入壙前
法的事狀況
二--法師唸
「勸亡狀」。

(二) 儀式意涵 (田 17 頁 18-19)

1. 入壙前法事做「入五嶽」和「回五嶽」的意涵是什麼？蔡鬧得表示，因為亡者現在就是要去五嶽。
2. 以「五代」來「勸亡」的意涵是什麼？蔡鬧得表示，其意涵即是以「五代」的故事來勸慰亡者要安心離去。
2. 「回路關」的意涵是什麼？蔡鬧得表示，其意涵即是要引領亡者回家受子孫祭祀。

二、火葬前法事 (田 21)

(一) 儀式動作程序及內容 (田 21)

1. 入五嶽：

- (1) 紅頭法師以口白向亡魂說明現已經在到火葬場，要開始帶他「入五嶽」。
- (2) 接著法師拍奉旨、吹角鼓，接著法師開始搖帝鐘，和老婆、樂師開始輪流唱「入五嶽」的曲子。過程中紅頭法師不時吹角鼓，或者把角鼓高舉旋轉揮動紅布條，或做∞字型的左右揮動。老婆、倒退、小旦拿敲仔打拍子，三位女團員的舞步和做旬、晚場、遷棺前法事中「過路關」時的舞步大致相同 (如圖 5-7-11~5-7-13)。「入五嶽」的曲子唱完，法師再吹

一聲角鼓之後，「入五嶽」的部份就算完成。

2.回五嶽：

(1)紅頭法師以口白告訴亡魂現在的三壇就是他孝順的女兒、女婿來聘請本團台南市安南區府安路道教復興牽亡歌團，在他面前請神開出路關，讓他能順利到西方，請他保佑子孫平安順利，現在請他跟著「回五嶽」。

(2)接著法師拍奉旨、吹角鼓，開始搖帝鐘，和老婆、樂師開始齊唱「回五嶽」的曲子。其餘的表演型態大致與「入五嶽」相同，不過「回五嶽」曲子明顯較短一些。「回五嶽」的曲子唱完，法師再吹一聲角鼓之後，火葬前法事就全部結束。(如圖 5-7-11~5-7-13)

3.在整個火葬前法事的過程中，前場四人的位置沒有變動，都只是在個人位置附近二、三步的範圍內移動。樂師亦是全程站著，位於法師的左後方約二公尺的地方。(如圖 5-7-11~5-7-13)

4.關於「復興牽亡歌團」火葬前法事流程的補充說明：火葬前儀式的時間通常很短，蔡鬧得說這是因為等待火葬的時間較短，所以只能做這樣。



圖 5-7-11：
「復興牽亡歌團」火葬前法事的狀況一。



圖 5-7-12：
「復興牽
亡歌團」火
葬前法事
的狀況二。



圖 5-7-13：
「復興牽
亡歌團」火
葬前法事
的狀況三。

(二) 儀式意涵

爲什麼火葬前法事只唱「五嶽」這個部份呢？蔡鬧得表示，因爲亡魂此時就是要去五嶽，所以只做這個部份。(田 17 頁 18)

肆、返主法事

返主法事同樣是分爲「步行返主」和「行車返主」，兩者的狀況並不一樣，分別整理如下：

一、步行返主

（一）儀式動作程序及內容

「步行返主」的儀式表演和「步行送葬」的相同。（田 20 頁 7）

（二）儀式意涵

步行返主時，播放「路關」的錄音帶的意涵是什麼呢？蔡鬧得表示，返主時播放的錄音帶代表的意涵與送葬時不一樣，返主時是代表「回路關」，亦即回程也要過三十六路關，而且路關是倒過來唱的，目的是要引領亡者回家受子孫祭祀。（田 17 頁 18-19）

二、行車返主（田 21）

（一）儀式動作程序及內容

「行車返主」的狀況和「行車送葬」的相同。

（二）儀式意涵

「行車返主」的意涵同「步行返主」的意涵。

第八節 其他田野報導人對「牽亡歌陣」的種種見解

在田野研究期間，研究者也常與熱心的喪家或喪葬專業人士（田野報導人）有談話的機會，也從中獲得一些關於「牽亡歌陣」的寶貴資料，本節特將這些資料加以彙整，這對本研究的探討亦十分有益。

壹、「牽亡歌陣」的起源

一、「牽亡歌陣」出現的時間

陳盈宏（道長，在台南縣從事喪葬法事）表示，「牽亡歌陣」大概只有四十多年的歷史（田 1 頁 8）。這個說法和「牽亡歌陣」執業人士的說法差不多。

二、「牽亡歌陣」的淵源：

黃棟銘（台南縣葬儀商業同業公會理事長）表示，「牽亡歌陣」是從善化發源的，所以目前善化地區的「牽亡歌陣」還是比較傳統，但「牽亡歌陣」是如何發展出來的？他則表示說法眾多，難以釐清。（田 1 頁 7）

陳先生（未說其名，道長，陳盈宏的二師兄，在台南縣從事喪葬法事）則表示，「牽亡歌陣」是起源自台南縣麻豆鎮的「十八躑」，是因為廟會出各種陣頭，大家在拚陣頭，就有所謂的「暗夜鬥陣」，「十八躑」就是「暗夜鬥陣」中的一種陣頭，而「牽亡歌陣」即從其演變而來。至於「牽亡歌陣」的曲子都是學自道教，也就是漢樂，還有「牽亡歌陣」的七字詞、講人生的道理等詞句也是學自道教，但是自從「牽亡歌陣」學去這些曲子之後，現在道教就沒有再使用這些曲子。（田 15 頁 17）

洪女士（隱其名，喪葬專業人士，早年曾從事「牽亡歌陣」的工作）亦表示，「牽亡歌陣」是來自廟會的「十八躑」，是因為有兩陣「十八躑」在拚陣，所以兩陣就拚命教弟子，結果就變成教授「牽亡歌陣」。（田 15 頁 18）

黃先生（未說其名，喪葬專業人士）則表示，「牽亡歌陣」是起源自台南縣善化鎮的「十八躑」，是因為廟會拚陣頭，才從「十八躑」演變出「牽亡歌陣」來。「牽亡歌陣」

的起源地點就是善化慶安宮，在慶安宮旁有一條善化早期的老街，那是善化以前的中心鬧區，幾乎所有陣頭都住在那裡，「牽亡歌陣」就是那樣的環境下交流產生的。(田 16 頁 5-6)

綜合上述四位田野報人的說法，有三點寶貴的資料：其一，「牽亡歌陣」從善化發跡；其二，「牽亡歌陣」是源自廟會「拚陣」的陣頭「十八棚」，而起源地點就在善化慶安宮旁的一條善化早期的老街；其三，「牽亡歌陣」的曲、詞都是學自道教。這三項說法大致與「牽亡歌陣」執業人士的說法相符合。

貳、「牽亡歌陣」的宗教思想與背景

黃棟銘表示，「牽亡歌陣」是道教的一支，他們的祖師爺是徐甲，徐甲以牛角為法器，所以這就是為什麼紅頭法師要使用牛角製成的靈角當法器的原因。傳說徐甲的牛角是老子送他的，老子折下他的坐騎（牛）的一角給徐甲，這就是為什麼老子的坐騎（牛）只有一支角的緣故。另外，陳盈宏也表示「牽亡歌陣」與道教有關係。(田 1 頁 7-8)

陳先生表示，「牽亡歌陣」都呼請「三姑娘媽」，「三姑娘媽」就是要「觀落陰」的，所以道士稱其為「觀三姑」。(田 15 頁 17)

綜合上述三位田野報人的說法，可以知道「牽亡歌陣」的宗教背景與思想是來自道教，或者至少與道教有密切關係；而「牽亡歌陣」的主神是「三姑娘媽」。這兩項說法都與「牽亡歌陣」執業人士的說法相符合。

參、「牽亡歌陣」的使用場合

陳先生表示，「牽亡歌陣」都是在做喪事，沒有在做廟會、神明的事(田 15 頁 17)，這項說法與「復興牽亡歌團」的說法一致。

肆、「牽亡歌陣」的沒落

黃棟銘表示，目前「牽亡歌陣」正在沒落，再過一段時間恐怕會消失(田 1 頁 7)。

洪女士亦表示，「牽亡歌陣」一度很興盛，中洲寮、下營有不少，特別是下營很多團，但是由於學藝不精，下營很多團唱路關時都只有兩、三關，路關做得太少，結果就收掉不少團。現在「牽亡歌陣」是沒落了，大概都快收完了（田 15 頁 18）。

對於因為學藝不精才造成「牽亡歌陣」沒落的看法，與陳松男（佳錚牽亡歌團）和蔡鬧得（復興牽亡歌團）的見解相同。

伍、台南不同地區「牽亡歌陣」法事內容的差異

一、黃棟銘表示，目前台南地區的「牽亡歌陣」以曾文溪分爲溪南和溪北，有所不同。

後壁、六甲是屬於溪北，比較有改變，沒有「挑經過橋」的段落；善化就屬於溪南，是比較沒有改變、比較傳統的地區，就有「挑經過橋」的段落。（田 1 頁 7）

二、洪女士表示，善化（屬於溪南）這裡的「牽亡歌陣」的儀式比較正確，下營（屬於溪北）那裡比較不正確。（田 15 頁 18）

陸、家屬對「牽亡歌陣」是否具有悲傷輔導的效果之見解

研究者於七月二十三日田野觀察時，訪談亡者的長子張先生（未問其名，年約七十幾歲）及亡者的女婿（未問其姓名，年約七十幾歲），張先生認爲「牽亡歌陣」對他個人難過心情的減輕有沒有幫助，但是他和亡者的女婿卻都認爲「牽亡歌陣」對亡者有幫助，所以一定要請，亡者的女婿說：「但是這（指『牽亡歌陣』）是一定要請的啦…他們有唸心經，這對那（指亡者）有幫助。」（田 4 頁 7）

八月四日田野觀察時，訪談亡者的長子鄭先生（隱其名，年近六十歲），他認爲他和他的家人看完「牽亡歌陣」的表演，對他們難過心情的減輕有幫助，他們悲傷難過的心情有哭出來，讓他們感覺「有較氣活」（意即「有較輕鬆」），特別是在做完「奠酒」之後。（田 8 頁 7）

八月二十一日田野觀察時，訪談亡者的長子李先生（隱其名，年近六十歲，本身亦兼職喪葬工作），他認爲他和他的家人在頭七（頭旬）晚上看完「牽亡歌陣」的表演，

對他們難過心情的減輕很有幫助，他說：「當然有啦…這（指看「牽亡歌陣」）是一定有幫助的啦！」。（田 11 頁 4-5）

九月十五日田野觀察時，訪談亡者的長子邱先生（隱其名，年約四十五歲），他認為「牽亡歌陣」對家屬宣洩悲傷情緒有很大的幫助，因為可以讓「壓抑的悲傷、鬱悶的心情都哭哭出來」，特別像是「奠酒」、「過橋」的部份，都可以讓家屬藉著這個機會哭一哭。（田 16 頁 6）

研究者訪談四家五人，綜合他們所述，其中三人認為觀看（參與）「牽亡歌陣」的表演，對他們和他們家人悲傷情緒的減輕或宣洩有很大的幫助，因為可以讓壓抑的悲傷、鬱悶的心情都哭出來，尤其是「奠酒」和「過橋」的部份，特別有幫助。另外同一家的兩人雖然認為觀看（參與）「牽亡歌陣」的表演對他自身難過心情的減輕沒有幫助，但是他們卻一致認為「牽亡歌陣」是一定要請的，因為它對亡者有好處，所以顯然聘請「牽亡歌陣」能讓他們比較心安。

第六章 台南地區「牽亡歌陣」呈現之問題與討論

本章共分爲四節，旨在針對文獻研究、田野訪談、實地觀察等多方面資料進行交叉比對，除了歸納出各個方面都相同的資料外，並討論各方面資料互有差異的狀況。第一節是在針對三團及文獻中對「牽亡歌陣」的種種見解、器具功用、服裝功用及法事種類做比較探討；第二節是針對三團及文獻中「做旬」和「晚場」法事之間的儀式流程、內容和意涵做比較探討；第三節是針對三團及文獻中「早場」法事之間的儀式流程、內容和意涵做比較探討；第四節則是探討「牽亡歌陣」具有的悲傷輔導功能之所在。

第一節 三團及文獻中對「牽亡歌陣」的種種見解、器具功用、服裝功用及法事種類之比較探討

本節內容是依據研究者的文獻研究、田野訪談、實地觀察等多方面資料，進行交叉比對，藉以探討下面八項問題：「牽亡歌陣」的起源、宗教思想與背景、使用場合、法事種類、在喪葬儀式中安排「牽亡歌陣」的目的、成員編制及角色功能、使用器具的功用及意涵、服裝的功用及意涵。

壹、「牽亡歌陣」的起源

關於「牽亡歌陣」的起源問題，可以分爲出現時間、發源地點、淵源這三方面來加以探討。

一、「牽亡歌陣」的出現時間

關於「牽亡歌陣」是何時出現的這個問題，「佳錚牽亡歌團」的賴天祐和陳松男都認爲大概距今約四、五十年前就有「牽亡歌陣」(田 2 頁 4；田 5 頁 6)；「復興牽亡歌團」

的蔡鬧得認為「牽亡歌陣」有五十多年的歷史（田 17 頁 6）；陳盈宏（道長，在台南縣從事喪葬法事）則表示，大概只有四十多年的歷史（田 1 頁 8）；「明山牽亡歌團」的鄭福則表示，在台灣光復之前就有（田 15 頁 17-18）。

另外就文獻所載，穆海飛（Harvey Molé）曾聽一老人說牽亡歌團大約有兩百多年的歷史（蔡懋棠，1978，p.124）；黃文博則提出兩點不同的說法：一是台灣在日治時期，「牽亡歌陣」開始出現；二是二次世界大戰之後才產生（2000b，p.81-82）。

綜合上述各方說法，研究者認為「牽亡歌陣」具有四、五十年的歷史（即二次世界大戰之後）的這種說法較為可信，因為在田野研究期間，大多數的田野報導人均持這種說法。另外，在日治時期開始出現的說法，也不完全不可能，因為這與前一種說法在時間上頗為接近。至於兩百多年即已存在的這種說法，研究者頗為質疑，因為至今除了一篇文獻有記載之外，其餘文獻及研究者所接觸的田野導報人皆無此說法。

二、「牽亡歌陣」的發源地點

凡是有談及「牽亡歌陣」的發源地點之文獻，及研究者所接觸的田野導報人有談及此問題的，所得到的答案幾乎都是台南縣善化鎮（黃文博，1991b，p.88；2000a，p.290；2000b，p.81；田 1 頁 7；田 5 頁 22；田 16 頁 5-6；田 17 頁 7），所以「牽亡歌陣」是從善化發跡的說法應是正確無誤。

田野導報人黃先生（喪葬專業人士），甚至直指「牽亡歌陣」的起源地點就是善化慶安宮旁的一條善化早期的老街（田 16 頁 5-6）。

三、「牽亡歌陣」的淵源

「牽亡歌陣」究竟淵源於何種宗教儀式或陣頭或戲劇呢？賴天祐和陳松男都認為「牽亡歌陣」是從大陸傳來台灣的，鄭福亦表示「牽亡歌陣」是從大陸湄洲傳過來的，所以他們都是主張「外來說」（田 2 頁 4；田 5 頁 22）；黃文博亦說「牽亡歌陣」是隨著大陸漳、泉移民傳入台灣；不過黃文博也曾提出過「牽亡歌陣」是由歌仔戲蛻變而來的另一種「土產說」的看法（1991b，p.88；2000a，p.290；2000b，p.81）。但是賴天祐認為「牽亡歌陣」是由歌仔戲蛻變而來的說法不正確（田 9 頁 1），陳松男也只說以前有些唱歌仔戲的人，因為較沒生意所以會下來兼做「牽亡歌陣」，不過他並沒有說「牽亡

歌陣」是由歌仔戲蛻變而來的（田 5 頁 22），所以這算是不認同「土產說」。

還有另外一種「土產說」，是田野研究期間一再聽到的——蔡鬧得、洪女士（隱其名，早年從事「牽亡歌陣」、黃先生、陳先生（道長，在台南縣從事喪葬法事）說「牽亡歌陣」是源自廟會「拵陣」的陣頭「十八鬮」（田 15 頁 17-18；田 16 頁 5-6；田 17 頁 6），而起源地點就在善化慶安宮旁的一條善化早期的老街（田 16 頁 5-6），所以他們是主張「土產說」。文獻上只提到過整個「牽亡歌陣」的音樂是以「十八鬮」為骨架，但未曾指明「牽亡歌陣」是源自「十八鬮」（范揚坤，1994，p.51-52）。

另外，蔡鬧得表示「牽亡歌陣」雖源自「十八鬮」，但是後來的詞、曲卻都學習自道教（田 17 頁 6），陳先生也持同樣的說法（田 15 頁 17）。即使主張「外來說」的賴天祐也認為「牽亡歌陣」的儀式和曲大多來自道教（田 9 頁 2）。

而林茂賢所主張的「外來加土產說」——「牽亡歌陣」是福建的「落陰歌謠」、「尪姨歌」與台灣的「十殿閻君」的說唱藝術和民間信仰「十殿閻羅圖」結合而成的（2001a，p.116）——在田野研究期間則從未聽到任何田野報導人說過。

綜合上述的分析，研究者認為「牽亡歌陣」是自福建傳入台灣的「外來說」，和源自台灣廟會陣頭「十八鬮」的「土產說」，是兩個可信度較高的說法。

貳、「牽亡歌陣」的宗教思想與背景

幾乎所有的喪葬儀式都有其宗教思想與背景在，「牽亡歌陣」既然是喪葬儀式的一環，自然也有其宗教思想與背景在。在文獻中幾乎未曾提及這個部份，因此研究者僅就田野研究的資料加以探討。

一、深厚的道教背景：研究者所接觸到的田野報導人，只要有談及這個問題的，都會說

「牽亡歌陣」是屬於道教（的一支），或者說「牽亡歌陣」與道教有密切關係（田 1 頁 7-8；田 5 頁 20-21；田 6 頁 20；田 17 頁 6），「牽亡歌陣」的從業人員則大多數自稱是「道教牽亡歌陣」（田 18 頁 2），還有在前面探討「牽亡歌陣」的淵源時，則提到其詞、曲、儀式多學習自道教，可見「牽亡歌陣」有深厚的道教背景。黃棟銘

更直指「牽亡歌陣」的祖師爺是徐甲真人（道教小法派），徐甲真人以牛角為法器，這就是為什麼紅頭法師要使用牛角製成的角鼓當法器的原因（田 1 頁 7-8）。

二、「三姑娘媽」是主神：賴天祐、蔡佳錚、蔡鬧得、陳先生皆表示「牽亡歌陣」的主神是「三姑娘媽」（田 2 頁 16-17；田 6 頁 3-4、10；田 17 頁 7）。但是「三姑娘媽」又是怎麼樣的神明呢？則有兩種說法：蔡佳錚僅說「三姑娘媽」屬於「九天玄女」界管（田 2 頁 16-17；田 6 頁 3-4、10）；但是蔡鬧得則說「三姑娘媽」就是「九天玄女」，祂是專門在辦「陰」的（田 17 頁 7）。陳先生亦表示，「三姑娘媽」可以「觀落陰」，所以道士稱其為「觀三姑」（田 15 頁 17）。

三、往生西方的宗教思想：賴天祐和蔡鬧得均認為，不管是信奉什麼宗教，死後都是要往生西方樂極樂世界去，而這也就是「牽亡歌陣」的宗教思想的植基所在——引導亡魂到西方極樂世界去。（田 2 頁 23-24；田 14 頁 3；田 17 頁 21）

由上述三點我們可以明白看出，「牽亡歌陣」牽引亡魂往生西方極樂世界的思想是受到佛教的影響；另外，從其整體的口白及歌詞內容中不斷提到「佛祖」、「觀音佛祖」、「觀世音菩薩」、「金童」、「女玉」等等佛教眾神佛的名號這點來看，更可以進一步說明其受到佛教宗教思想的影響。但是，從其大量運用道教的詞、曲、儀式，主神是道教神祇的「三姑娘媽」，主導整體法事的是屬於道教小法派的「紅頭法師」，以及從業團體自稱是道教「牽亡歌團」等四個面向來看，可以判斷「牽亡歌陣」是以道教宗教思想為骨幹。

參、「牽亡歌陣」的使用場合

「牽亡歌陣」的使用場合到底有哪些？就研究者所蒐集的各類文獻，幾乎都是把「牽亡歌陣」定位為一種使用在喪葬場合的陣頭或歌舞小戲，可見它最常被用使在喪葬場合中。少數文獻中亦提到早期「牽亡歌陣」亦曾參與進香、迎神賽會、七月普渡的場合（陳丁林，1997，p.332；陳瑞明，2002，p.357），甚至有說「牽亡歌陣」可以使用在娶新娘

前一天晚上「拜地府」的場合中（林茂賢，2001a，p.117）。

就田野研究的資料來看，蔡鬧得認為「牽亡歌陣」只用在喪葬場合（田 17 頁 6），陳先生亦持同樣的看法（田 15 頁 17）。賴天祐則說「牽亡歌陣」最早是使用在廟會場合，後來（三、四十年前）在廟會和喪葬場合均使用，但是現在只用在喪葬場合。

綜上所述，我們可以知道現在的「牽亡歌陣」都只使用在喪葬場合，而不再使用在廟會慶典中，至於使用在娶新娘前一天晚上「拜地府」的場合的說法可能有訛誤，因為蔡佳錚表示道教的這些曲子被「牽亡歌陣」學去之後，雖然在做喪事方面就已經不再使用，但是在主持結婚儀式中「拜請地府神」的時候仍會用到這些曲子，結婚的時候要先拜天公、再拜三界公，再來就是拜請地府神（田 23 頁 2），也就是說道士在主持結婚儀式中拜請地府神的時候仍會用到那些已被「牽亡歌陣」學去的曲子，所以並不是說「牽亡歌陣」會使用在娶新娘前一天晚上「拜地府」的場合。

肆、「牽亡歌陣」的法事種類

「牽亡歌陣」的法事種類也就是指演出的時機有哪些？綜合研究者所蒐集的各類文獻，指出「牽亡歌陣」演出的時機有：頭七、出殯的前一晚、出殯當日的遷棺前後、出殯途中、下葬前、返回途中。（何穎怡，1994，p.28；林茂賢，2001a，p.116；范揚坤，1994，p.53；黃文博，1991b，p.88；2000a，p.290；2000b，pp.80-81；蔡文婷，1994b，p.113）

「佳錚牽亡歌團」的法事種類大致可分為四類，其一是亡者過逝當天的「牽亡歌陣」法事，其二是「做旬」（頭旬至四旬均有）的「牽亡歌陣」法事，其三是「晚場」（即出殯前一晚）的「牽亡歌陣」法事，其四是「早場」（包括遷棺前法事、送葬法事、入壙前法事或火葬、返主法事）的「牽亡歌陣」法事。（田 1；田 3；田 4；田 6 頁 16；田 7；田 8；田 10；田 11；田 22 頁 1-5）

「明山牽亡歌團」的法事種類大致可分為二類，其一是「晚場」（即出殯前一晚）的「牽亡歌陣」法事，其二是「早場」（包括遷棺前法事、送葬法事、入壙前法事或火

葬前法事、返主法事)的「牽亡歌陣」法事。(田 15；田 16)

「復興牽亡歌團」的法事種類大致可分為三類，其一是「做旬」(頭旬去做)的「牽亡歌陣」法事，其二是「晚場」(即出殯前一晚)的「牽亡歌陣」法事，其三是「早場」(包括遷棺前法事、送葬法事、入壙前法事或火葬前法事、返主法事)的「牽亡歌陣」法事。(田 17 頁 11；田 18；田 19；田 20；田 21)

綜上所述，「牽亡歌陣」的法事種類也就是指演出的時機可以歸納為四類：

其一、過逝當大法事：即亡者過逝當天去做的「牽亡歌陣」法事。

其二、「做旬」法事：包括頭旬(頭七)、二旬、三旬、四旬去做的「牽亡歌陣」法事。

其三、「晚場」法事：即出殯前一晚去做的「牽亡歌陣」法事。

其四、「早場」法事：即出殯當天去做的「牽亡歌陣」法事，包括了四段不同時間的法事在內，有遷棺前法事、送葬法事(在送葬途中表演)、入壙前法事(下葬前表演)或火葬前法事、返主法事(返回途中表演)。

伍、在喪葬儀式中安排「牽亡歌陣」的目的

在喪葬儀式中安排「牽亡歌陣」的目的為何？賴天祐及蔡鬧得均表示，其目的就是要讓亡者能順利過(三十六)路關，順利往生西方極樂世界(田 2 頁 7-8；田 17 頁 7)；蔡佳錚表示若是頭旬(頭七)或過逝當天去做法事的另一個目的是為亡者「開魂路」(田 6 頁 16)。

另外，研究者綜合所蒐集的文獻，歸納出在喪葬儀式中安排「做旬」、「晚場」、「早場」的「牽亡歌陣」法事之目的如下：(何穎怡，1994，p.28；林茂賢，2001a，p.116；黃文博，1991b，p.88；2000a，p.290；2000b，pp.80-81；蔡文婷，1994a，p.106)

一、「做旬」法事：頭七(旬)安排「牽亡歌陣」的目的是告訴亡魂他已經死亡的事實。

二、「晚場」法事：出殯前日傍晚或出殯當天一大早安排「牽亡歌陣」的目的是超拔與勸亡。

三、「早場」法事：

- (一) 遷棺前法事：出殯當天遷棺前後安排「牽亡歌陣」的目的是「引魂出山」。
- (二) 送葬法事：出殯途中安排「牽亡歌陣」的目的是替亡魂開路關。
- (三) 入壙前法事：下葬（入壙）前安排「牽亡歌陣」的目的是「帶魂上仙山」，或是打城救贖並引魂回本壇。
- (四) 返主法事：返回途中安排「牽亡歌陣」的目的在引渡亡魂回家（三魂七魄的一魂會附在「神主牌」上，所以要引魂回家）。

不過，依據研究者的田野研究發現，上述文獻中的說法未免稍嫌狹隘，研究者認為除了「早場」的遷棺前法事和返主法事的目的正確無誤之外，其餘法事的目的為何之說法都太狹隘了，事實上在「做旬」、「晚場」、「早場」的法事目的中，都包含了告訴亡魂他已經死亡的事實、勸亡、過路關、送魂上西方的意涵在內，至於進一步的探討則留待本章第二、三節再進行。

陸、「牽亡歌陣」的成員編制及角色功能

此處僅探討「牽亡歌陣」的現況，過去的編制則不討論。現在將此問題分為成員編制及角色功能兩個部份來做探討。

一、「牽亡歌陣」的成員編制

就研究者所蒐集到的文獻中，共整理出有五種不同的成員編制（詳見第二章第四節）。但是經研究者田野訪談「牽亡歌陣」現在正在執業的人員（陳松男、鄭福、蔡鬧得）皆表示，現在的「牽亡歌陣」一團（表演人數）都是五個人，以往一團是六個人，有兩個樂師，現在後場的樂師都只剩一個彈三弦的，再加上前場四人，所以共五人。陳松男和蔡鬧得進一步表示其原因除了人手不足之外，還有現在都是開車（以前是騎三輛機車相載），也便於節省人力，因為大家共乘一輛汽車即可（田 5 頁 6-7；田 15 頁 17-18；田 17 頁 7）。所以，現在的「牽亡歌陣」都是屬於文獻中所談的第一種成員編制，而且只有五人，不是六人。

二、「牽亡歌陣」成員的角色功能

關於成員的角色功能，研究者認為文獻及三團的說法均應並列，這並沒有所謂的對錯問題，因為各團皆是以其認定的角色功能在執行法事，以下分別以表格並列不同角色的功能。以下的名稱和角色功能是整理自簡上仁（1983，p.194）、黃文博（1991b，p.89；2000a，pp.291-292；2000b，pp.84-86）、蔡文婷（1994a，pp.105-110；1994b，p.113）、林茂賢（1999，p.147；2001a，pp.117-118）、陳丁林（1997，pp.333-334）、陳瑞明（2002，pp.359-360）等人的著作，以及研究者的田野筆記（田 1 頁 6；田 2 頁 22-24；田 6 頁 7、24；田 15；田 17 頁 7-10；田 24 頁 1-4）。

（一）紅頭法師

表 6-1-1：紅頭法師的角色功能比較表

	現有文獻	佳錚牽亡歌團	明山牽亡歌團	復興牽亡歌團
其他稱謂	法師、三壇法師、三清道祖門下、紅頭仔、法官、紅頭師公	三壇法師、紅頭		三壇法師、紅頭
站位	「牽亡歌棚仔」的後面	「牽亡歌棚仔」的後面	「牽亡歌棚仔」的後面	「牽亡歌棚仔」的後面
角色功能	「牽亡歌陣」的靈魂人物，帶領唸、唱，指揮全場，掌握整個法事流程。	代表太上老君，功能是講經說道；負責主要的唸、唱；指揮全場，掌握整個法事流程。	負責主要的唸、唱；指揮全場，掌握整個法事流程。	代表徐甲真人、桌頭；負責部份唸、唱的工作；指揮全場，掌握整個法事流程。

(二) 老婆

表 6-1-2：老婆的角色功能比較表

	現有文獻	佳錚牽亡歌團	明山牽亡歌團	復興牽亡歌團
其他稱謂	娘媽、陰陽壇娘媽、大嫂			
站位	「牽亡歌棚仔」的右側	「牽亡歌棚仔」的右側	「牽亡歌棚仔」的右側	「牽亡歌棚仔」的右側
角色功能	帶領亡魂過關往西方的角色；也代表人生的老年階段。	代表母娘，功能是帶領亡魂的嚮導，同時也有接引亡魂的功用；負責部份唸、唱的工作。	負責部份唸、唱的工作。	即是兄嫂，亦即亡者的妻子的角色；如果亡者是女的就代表亡者的女兒或兒媳婦；負責部份唸、唱的工作。

(三) 倒退

表 6-1-3：倒退的角色功能比較表

	現有文獻	佳錚牽亡歌團	明山牽亡歌團	復興牽亡歌團
其他稱謂	尪姨、紅姨、紅姨婆	尪姨、善財、金童		尪姨
站位	「牽亡歌棚仔」的前面	「牽亡歌棚仔」的前面	「牽亡歌棚仔」的前面	「牽亡歌棚仔」的前面
角色功能	扮演陰司路上開路、引路的角色；也代表人生的中年階段。	代表觀世音菩薩身旁的善財童子；能「觀落陰」，功能是幫亡魂買通鎮守每個路關的鬼神，好讓亡魂順利過路關，同時也有接引亡魂的功用；負責部份唱的工作。	負責部份唸、唱的工作。	就是尪姨及乩童的角色；負責部份唸、唱的工作。

(四) 小旦

表 6-1-4：小旦的角色功能比較表

	現有文獻	佳錚牽亡歌團	明山牽亡歌團	復興牽亡歌團
其他稱謂	秀娘	蓮女、玉女		
站位	「牽亡歌棚仔」的左側	「牽亡歌棚仔」的左側	「牽亡歌棚仔」的左側	「牽亡歌棚仔」的左側
角色功能	扮演隨從的角色，或亡者的配偶；也代表人生的青年階段。	代表觀世音菩薩身旁的蓮女，功能是接引亡魂。		即是小姑，亦即亡者的妹妹的角色；負責部份唸、唱的工作。

(五) 樂師

表 6-1-5：樂師的角色功能比較表

	現有文獻	佳錚牽亡歌團	明山牽亡歌團	復興牽亡歌團
其他稱謂		後場		後場
站位	紅頭法師左後方幾步	紅頭法師右後方或左後方幾步	紅頭法師右後方或左後方幾步	紅頭法師右後方或左後方幾步
角色功能	負責全場的音樂伴奏。	負責全場的音樂伴奏；負責部份唸、唱的工作。	負責全場的音樂伴奏。	負責全場的音樂伴奏；負責部份唸、唱的工作。

柒、「牽亡歌陣」的器具功用及意涵

以下僅就研究者所蒐集的文獻及田野研究的三團，所使用的器具探討其功用，而不再重複贅述其形制（形制詳見第四章第一節之參、第五章第一節之參、第四節之參）。現僅以表格並列文獻及各團的各種器具之功用。（陳丁林，1997，pp.334-336；陳瑞明，2002，p.360；黃文博，1988，p.99；2000b，pp.82-84；田 1 頁 1-2；田 2 頁 16-17；田 3 頁 5-12；田 4 頁 5-8；田 5 頁 17-18；田 6 頁 3-23；田 7 頁 5-12；田 10 頁 4-7；田 15 頁 15-17；田 16 頁 5；田 17 頁 7-11；田 18 頁 12-13；田 19 頁 17-19；田 20 頁 4；田 23 頁 1-2）

表 6-1-6：「牽亡歌陣」的器具功用及意涵比較表

資料來源 器具名稱	現有文獻	佳錚 牽亡歌團	明山 牽亡歌團	復興 牽亡歌團	器具的其 它名稱
牽亡歌棚仔	主道具	主道具；屋脊中央「火」的造型代表釋迦牟尼佛祖，希望亡魂向佛祖學習	主道具	主道具；九天玄女住的廟宇	歌亭、三寶壇、三姑娘媽棚、恩主娘媽棚、娘媽亭
通天冠	*（※註）	元始天尊的形象；對請下來的神明表示尊重；直達天庭調兵、調營、調將	*	代表佛的形象；保護紅頭法師	頭盔、盤古
紅頭巾	*	保護紅頭法師，防五雷轟頂；表示「本壇娘媽屬於九天玄女界管」	*	*	紅頭布
帝鐘	降神驅鬼；打拍子	引導亡魂；打拍子	打拍子	歡迎神明到來；保護紅頭法師	法鐘、法鈴、三清鈴、師公餅仔、心鐘、鐘仔
角鼓	降神驅鬼；吹奏樂器	調營、請神；調亡魂；驅鬼	吹奏樂器	調神；保護紅頭法師；團員之間做信號	龍角、號角、角笛、暮鼓、靈角
龍虎裙	*		*	避邪；保護紅頭法師	旗裙
聖者			*	過路關；保護紅頭法師	
奉旨	嚇退妖魔鬼怪		*	調神；提醒團員注意	淨板、方子、封旨、封止
木魚	通神法器；打擊樂器			請神	木鼓、叩仔
烏鑼	通神法器；打			請神	單音、小鑼、

	拍子			鐘仔
敲仔		打拍子；不使 法事冷場	打拍子	打拍子；不使 腳步亂掉
(電子)三弦 佛壇	音樂伴奏	音樂伴奏	音樂伴奏 「目蓮挑經」 儀式中使用	音樂伴奏 請神、辭神、 「目蓮挑經」 儀式中使用
經擔			「目蓮挑經」 、「過橋」儀 式中使用	「目蓮挑經」 、「過橋」儀 式中使用
奈河橋(和金光 橋)			代表陰間的 奈河橋，「過 橋」儀式中使 用	代表陰間的 奈河橋和金 光橋，「過橋」 儀式中使用
七星燈			「過橋」儀式 中使用	「過橋」儀式 中使用
圓形彩扇	*	代表老年人的 扇子	*	*
多彩羽扇	*	代表玉女的 芭蕉扇	*	*
絲巾	*	讓法事表演 出色	*	*
壽金		燒錢獻紙請 神明帶亡者 過關；照亮奈 河橋；淨壇； 謝神		金紙
黃古仔紙	*	燒錢獻紙請 神明帶亡者 過關	*	* 金古仔紙、黃 金古仔錢
麥克風及擴音 設備	*	減輕團員唸 唱時的喉嚨 負擔	*	*

※註：上列表格中有「*」記號的就是代表有使用該器具，但沒有說明其功用或意涵。

關於「五寶」的說法，黃文博的說法和蔡鬧得的說法有很大的出入。黃文博把角鼓、帝鐘、奉旨、烏鑼、木魚合稱為「五寶」，也就是「牽亡歌陣」所使用的五種具有法力

的法器（黃文博，2000b，pp.83-84）。但是蔡鬧得則把通天冠（頭盔）、帝鐘、角鼓、龍虎裙（旗裙）、聖者這五項器具稱為「五寶」，都是紅頭法師在用的法器，都具有保護紅頭法師的功用（田 17 頁 8-9）。這兩者的交集是其中都有角鼓和帝鐘，但是另外三項則不相同。

捌、「牽亡歌陣」的服裝功用及意涵

「牽亡歌陣」成員的服裝在喪葬場合中顯得十分搶眼，它們到底有何功用及意涵呢？以下僅就三團的服裝做比較，因為研究者在田野研究期間曾見過七、八團的服裝，並沒有任何一團的三位女團員的服裝如文獻中所記載的那樣，所以此處只探討研究者所獲得的田野資料。以下分別就五位成員的服裝加以比較探討。（田 1 頁 2-3；田 3 頁 11；田 4 頁 4；田 6 頁 7-14；田 8 頁 5-6；田 10 頁 7；田 15 頁 14-15；田 16 頁 5；田 17 頁 7-10；田 18 頁 12；田 19 頁 17；田 20 頁 3；田 24 頁 1）

一、紅頭法師

表 6-1-7：紅頭法師的服裝功用及意涵比較表

	佳錚牽亡歌團	明山牽亡歌團	復興牽亡歌團
服裝→意涵	<p>1.頭綁紅頭巾→保護紅頭法師，防五雷轟頂；表示「本壇娘媽屬於九天玄女界管」。</p> <p>2.再戴通天冠→元始天尊的形象；對請下來的神明表示尊重；直達天庭調兵、調營、調將。</p> <p>3.身穿白色短袖唐裝、黑色西褲、黑色功夫鞋→維持紅頭法師的尊嚴；尊重喪家。（如圖 6-1-1）</p>	<p>頭綁「紅頭巾」，再戴「通天冠」；上身穿細格子短襪衫；下身著黑色西褲，褲管捲至小腿的一半；腰繫「龍虎裙」；打赤腳。（明山牽亡歌團的紅頭法師並未解釋其服裝的意涵）（如圖 6-1-2）</p>	<p>1.頭綁「紅頭巾」，在後腦勺綁紅布的帶子上塞著數條用「黃古仔紙」撕成長條狀的紙條→「黃古仔紙」是在陰間（應急）買路過用的。</p> <p>2.再戴「通天冠」→代表佛的形象；保護紅頭法師。</p> <p>3.上身穿細格子短襪衫或汗衫，再掛「聖者」→「聖者」是有助於過路關；保護紅頭法師。</p> <p>4.下身穿鐵灰色西褲，兩條褲管都捲起來，右褲管捲得較短→表示跛腳，代表徐甲真人的形象。</p> <p>5.腰繫「龍虎裙」→避邪；保護紅頭法師。</p> <p>6.打赤腳→避邪，有利亡者及紅頭法師。（如圖 6-1-3）</p>



圖 6-1-1：「佳錚牽亡歌團」紅頭法師的服裝。



圖 6-1-2：「明山牽亡歌團」紅頭法師的服裝。



圖 6-1-3：「復興牽亡歌團」紅頭法師的服裝。

二、樂師

三團樂師的服裝都是常服（如圖 6-1-4~6-1-6），賴天祐表示，因為樂師是「後場」，所以服裝隨意即可（田 6 頁 14），研究者認為此說法同樣可以解另外兩團樂師同樣穿著常服的原因。



圖 6-1-4：「佳錚牽亡歌團」樂師的服裝。



圖 6-1-5：「復興牽亡歌團」樂師的服裝。



圖 6-1-6：「明山牽亡歌團」樂師的服裝。

三、老婆、倒退、小旦

就研究者目前所見各個「牽亡歌陣」團體中（包括本研究的三團），老婆、倒退、小旦三位女團員的服裝各團皆不一樣（如圖 6-1-7~6-1-15），而且與文獻中所提及以前的「牽亡歌陣」的服裝完全不同。蔡佳錚表示，因為時代不同，所以早期的服裝都不再用，「佳錚牽亡歌團」三位女團員的服裝是以「衣服要亮麗」的原則來設計的（田 6 頁 8）。蔡鬧得則表示，服裝改變是為了順應時勢，「因為時勢是要穿越美越好看…人家都會比較，都要面子，看哪一團穿的漂亮就猜想那一團一定比較行，所以就請那一團，結果大家就都跟著改了。」（田 24 頁 1）

就上述的說法，我們可以知道三位女團員的服裝改變得「亮麗」、「漂亮」，有實際生存上的需要，但是另一方面，研究者認為「亮麗」、「漂亮」的服裝總是比較能讓人覺得賞心悅目、心情愉快，這不失為轉移亡者家屬悲傷心情的好方法之一。



圖 6-1-7：「佳錚牽亡歌團」老婆的服裝。



圖 6-1-8：「明山牽亡歌團」老婆的服裝。



圖 6-1-9：「復興牽亡歌團」老婆的服裝。



圖 6-1-10：「佳錚牽亡歌團」倒退的服裝。



圖 6-1-11：「明山牽亡歌團」倒退的服裝。



圖 6-1-12：「復興牽亡歌團」倒退的服裝。



圖 6-1-13：「佳錚牽亡歌團」小旦的服裝。



圖 6-1-14：「明山牽亡歌團」小旦的服裝。



圖 6-1-15：「復興牽亡歌團」小旦的服裝。

第二節 三團及文獻中做旬和晚場法事的儀式意涵之比較探討

本節內容是依據研究者的文獻研究、田野訪談、實地觀察等多方面資料，進行交叉比對，主要藉以針對佳錚牽亡歌團、明山牽亡歌團、復興牽亡歌團及文獻中「做旬」和「晚場」法事之間的儀式意涵做比較探討，另外也附帶討論儀式流程和內容並做比較。

爲何把「做旬」和「晚場」法事放在一起比較呢？原因有三：其一，文獻中並沒有特別提出「做旬」法事的流程，而明山牽亡歌團也沒有「做旬」法事；其二，佳錚牽亡歌團「做旬」和「晚場」的法事流程一樣，所以沒有必要分開探討；其三，復興牽亡歌團的「做旬」和「晚場」法事流程雖有部份不同，但是大半的流程相同。基於此三點原因，所以本研究就把「做旬」和「晚場」法事放在一起比較探討。

壹、三團及文獻中做旬和晚場法事之間的儀式流程比較

下列先以表格彙整出三團及研究者所蒐集的文獻中做旬和晚場法事的儀式流程，以利後續的比較探討。（林茂賢，2001a，pp.119-126；2001b，pp.139-140；陳丁林，1997，pp.338-349；陳瑞明，2002，pp.362-371；黃文博，2000b，pp.89-95；田 2；田 3；田 5；田 7；田 10；田 14；田 15；田 17；田 18；田 19；田 24）

表 6-2-1：做旬和晚場法事流程比較表

團名及法事種類	法事流程
文獻 晚場	就位→請神→調營→勸亡→路關（有些團會加入遊五嶽、遊花園、講十大英雄或五代英雄、演〈十月懷胎〉）→遊十殿（含「奠酒禮」）→謝神、送神
佳錚牽亡歌團 做旬及晚場	開壇→（安棚仔）→請魂就位及請神 I →請神 II →調東營→過路關 I →勸亡→過路關 II →拜經→卸口願→觀音咒→奠酒、哭靈→吃茶經→辭神、講好話
明山牽亡歌團 晚場	請魂就位→請神→調營→勸亡→請王尊元帥→過路關→觀音咒→奠酒、見靈→目蓮挑經→過橋
復興牽亡歌團 做旬	開壇、請神→請魂就位→調東營→過路關 I →調南營→過路關 II →調西營→過路關 III →求神→入五嶽→遊十殿→回五嶽→回路關→見靈→奠酒→辭神→講好話
復興牽亡歌團 晚場	開壇、請神→請魂就位→調東營→過路關 I →調南營→過路關 II →調西營→過路關 III →做經懺→見靈→奠酒→目蓮挑經→過橋→辭神

以下將表 6-2-1 中，三團及文獻中都有的流程、某幾團相同的流程以及某團特有的流程分別討論之。

一、三團及文獻中都有的流程

相同的部份有：請魂就位、請神、調營、過路關、奠酒（含見靈）。

文獻中的「就位」就是「請魂就位」，只不過名稱不同。

雖然都有「調營」的流程，不過調的是哪些營？就有差異了——文獻中及明山牽亡歌團是五營（東、西、南、北、中營）都調請；佳錚牽亡歌團只調請東營；復興牽亡歌團則是調請東營、南營、西營。

還有，雖然也都有「過路關」的流程，但是過的路關數、路關名、過關順序等等，則有很大的差異。

「奠酒」和「見靈」是連貫進行的流程，只不過佳錚和明山是先「奠酒」再「見靈」，而復興則是先「見靈」再「奠酒」。另外，文獻中的「奠酒禮」其實包含了「見靈」在內，只是沒有提到這個名詞，但同樣也是先「奠酒」再「見靈」；還有，佳錚是把「見

靈」稱爲「哭靈」，其實是一樣的儀式流程。

二、某幾團相同的流程

有一部份的流程不是每個團都有的，但是仍有某幾個團會相同的狀況。

「開壇」是佳錚牽亡歌團和復興牽亡歌團都有的流程。

「勸亡」是在文獻中、佳錚牽亡歌團、明山牽亡歌團都有的流程，只不過在文獻中所謂的「十大英雄」或「五代英雄」，其實就是在「勸亡」，因爲就文獻中這個部份的內容及研究者實際田野研究後的發現，像是佳錚牽亡歌團的「勸亡」就是在唸、唱「五代」（該團不稱「五代英雄」），而且明山牽亡歌團的「勸亡」也是在唸、唱部份「五代」的內容（釋迦太子和桃園三結義）。所以，「勸亡」就是在唸、唱「五代」，而唸、唱「五代」就是在「勸亡」。至於所謂的「十大英雄」，研究者在田野研究期間從未聽到任何田野報導人提過。

「五嶽」的部份是在文獻中及復興牽亡歌團「做旬」法事中都有的流程，只不過在文獻中稱爲「遊五嶽」，而復興牽亡歌團則是稱爲「入五嶽」和「回五嶽」。同樣的「遊十殿」也是文獻中及復興牽亡歌團「做旬」法事中都有的流程。

「做經懺」則是佳錚和復興的「晚場」法事中都有的流程，只是在佳錚稱爲「拜經」或「拜觀音」，但經研究者實際分析其內容和儀式動作，其實兩者一樣。

「觀音咒」則是佳錚和明山都有的流程。

「目蓮挑經」和「過橋」則是明山和復興的「晚場」法事都有的流程。在「目蓮挑經」中都會以口白唸「十月懷胎」，而文獻中所謂的「十月懷胎」是在路關之一的「註生宮」演出的，其實內容應該是大同小異，只是放的流程位置不同。

「辭神」則是文獻中、佳錚、復興都有的流程，只是在文獻中稱爲「謝神、送神」。

「講好話」則是文獻中、佳錚、復興的「做旬」法事中都有的流程，只不過在文獻中是把「講好話」包含在「謝神、送神」的部份，而不單獨列一個項目。

三、某團特有的流程

少部份的流程是某團特有的，像「卸口願」、「吃菜經」是佳錚特有的，而「安棚仔」更是佳錚在農曆七月才有的儀式。「請王尊元帥」則是明山特有的。「求神」、「回路關」

則是復興「做旬」法事中特有的流程。

貳、三團及文獻中都有的儀式流程之意涵探討

本段是針對三團及文獻中做旬和晚場法事中都有的儀式流程之意涵，做交叉比較和探討，以了解及呈現其間的異同。另外，對於老婆、倒退、小旦為何大半的時間是在跳舞？以及亡者家屬為何為大半的時間都在燒「銀紙」？就其中的意涵加以探討分析。

一、請魂就位

在文獻中有比較仔細提及「請魂就位」的，就其內容來看，紅頭法師要咒請土地公至「亡魂山」領出亡魂帶到靈堂，此時喪家大小都得點香祭拜（黃文博，2000b，p.89）。

就研究者田野研究佳錚、明山、復興牽亡歌團的「請魂就位」，同樣有家屬持香站在靈堂前面的情況，但是紅頭法師主要都是在告訴亡者，他的生辰、往生日、歲數等，以及他已經往生了、現在要做「牽亡歌陣」之類的話。（田 3 頁 2；田 7 頁 3；田 10 頁 2；田 15 頁 1-2；田 18 頁 2；田 19 頁 1）

綜上所述，研究者認為，透過亡者家屬持香站在靈堂前面，及紅頭法師的口白內容和告知的對象（即是亡者），可以明顯知道「請魂就位」的意涵有二：其一是告知亡者他已經往生的事實；其二是請亡者「就位」，加入「牽亡歌陣」一起過路關去。

二、請神

就文獻中及三團「請神」儀式的內容來看，表面上的動作、內容想表達的表面意思都是大同小異，但是深層想表達的意涵，除了有相同之處外，也有些許的相異之處。

文獻中「請神」的儀式意涵是請眾多神明保護亡魂在陰間路上一路平安，最後能順利抵達西方極樂世界（林茂賢，2001a，p.120；陳丁林，1997，p.338；陳瑞明，2002，p.362；黃文博，2000b，p.89）。明山牽亡歌團和復興牽亡歌團「請神」的意涵亦同，只不過復興特別強調拜請亡者住家附近寺廟中的在地神明（田 15 頁 2；田 18 頁 2）。

佳錚牽亡歌團「請神」的儀式意涵則有四點：其一，同文獻中「請神」的儀式意涵；其二，是要讓亡者能安心的離開；其三，對調請來的眾神明表達尊敬之意；其四，透過

家屬一起參與，讓家屬也覺得心安。

綜合以上論述，研究者認為，既然佳錚和復興「請神」的儀式流程大致相同，而且都有家屬參與，故其深層的儀式意涵應是相同的，也就是復興牽亡歌團的儀式意涵同樣包含四點；另外，文獻中及明山的「請神」儀式都沒有家屬參與，所以他們的意涵也應該是相同的。

三、調營

雖然文獻中及三團都有「調營」的流程，但是文獻中及明山牽亡歌團是調請五營，佳錚牽亡歌團只調請東營；復興牽亡歌團則是調請東、南、西營。

文獻中「調營」的儀式意涵是調請五營兵五營將前來護衛亡魂（林茂賢，2001a，pp.120-121；2001b，p.140；陳丁林，1997，pp.338-340；陳瑞明，2002，pp.362-364；黃文博 2000b，pp.89-90）。明山牽亡歌團「調營」的意涵亦同（田 15 頁 3）。

佳錚牽亡歌團「調營」的儀式意涵則有三點：其一，調請東營兵馬來護衛亡魂過路關，一路平順；其二，是要讓亡魂能放心的過路關；其三對調請來的眾神明表達尊敬之意（田 2 頁 19；田 3 頁 3；田 7 頁 4；田 10 頁 2；田 23 頁 1）。復興牽亡歌團「調營」的儀式意涵同樣有三點，除了第一點是調請東、南、西營兵馬來護衛亡魂過路關，一路平順之外，其餘兩點與佳錚相同（田 18 頁 3-4；田 24 頁 1）。

綜合以上論述，研究者認為，三團及文獻中「調營」的儀式意涵應是相同的，只是文獻中未說明清楚，還有明山的田野報導人只是簡單講解的緣故，所以「調營」的儀式意涵應該都包含了前述的三點。

四、過路關

「牽亡歌陣」整體法事的目的就是要帶領亡魂「過路關」，所以唸、唱「路關」便成為整個法事的主軸（陳瑞明，2002，p.365）。據研究者所蒐集的文獻和田野研究所得，「過路關」可說是「牽亡歌陣」中的所有流程裡最複雜、不同團之間差異最大的部份。至於三團做旬及晚場法事中各個路關的意涵為何？本研究已在第四章第二節、第五章第二節、第五節、第六節中有詳細說明。現在僅就「過路關」的整體意涵做總合性的探討。

在文獻中的「過路關」所要表達的意涵有至少有五：（林茂賢，2001a，pp.121-123；

陳丁林，1997，pp.340-347；陳瑞明，2002，pp.365-370；黃文博，2000b，pp.90-94)

- (一) 替亡魂「開魂路」，牽引亡魂最後能順利到達西方極樂世界。
- (二) 勸亡魂接受「人皆有死」的觀念。
- (三) 勸人孝順父母，報答養育之恩。
- (四) 傳達「行善積德、諸惡莫作」，「善有善報、惡有惡報」的觀念。
- (五) 傳達「有錢好辦事」(賄賂文化)的觀念。

在佳錚牽亡歌團的「過路關」所要表達的意涵除了有上述文獻中要表達的意涵之外，至少還有下列六項：(田 2 頁 21；田 3 頁 3-8；田 5 頁 13；田 6 頁 3-7、18；田 7 頁 4-13；田 10 頁 3-7；田 14 頁 4-13)

- (一) 有眾神明保護亡魂，即使有再大的困難都可以克服通過。
- (二) 詮釋到西方的陰間路是有不同的路況，而且路不止一條，有些艱苦難行，有些平順好走，甚至不時會有各種危險出現，不過有三姑娘媽帶路，就能逢凶化吉，並且不會走錯路。
- (三) 讓亡者的子女心感安慰。
- (四) 教導正確的祭祀觀念(如何正確的燒紙錢)。
- (五) 告訴世人要持齋唸佛才能脫離輪迴之苦。
- (六) 陰間的狀況和陽間相似，一樣有熱鬧的市集、各種商店。

在明山牽亡歌團的「過路關」所要表達的意涵為何？該團團員並沒有做什麼解說，但是依據研究者的實地田野觀察研究中所能理解的內容來分析，其意涵至少有五點——同上述文獻中的(一)、(二)、(五)和佳錚的(四)、(五)。(田 15 頁 4)

在復興牽亡歌團的「過路關」所要表達的意涵為何？透過該團團員的解說，及研究者實地田野觀察研究中所能理解的內容來分析，其意涵至少有九點——同上述文獻中的(一)、(二)、(四)、(五)和佳錚的(一)、(二)、(四)、(五)、(六)。(田 17 頁 7、12-13；田 18 頁 4-5；田 19 頁 3-4；田 24 頁 1-4)

綜合上述分析，我們可以明白了解「牽亡歌陣」在「過路關」這個部份的儀式流程欲表達的意涵，總計至少有十一點之多，意涵實在是相當豐富。

五、奠酒、見靈

「奠酒、見靈」可以說是不論在文獻中或研究者實地田野觀察研究中，都是由亡者家屬直接參與的儀式，此時家屬從「牽亡歌陣」的「旁觀者」一躍而成爲「牽亡歌陣」的「主角」之一（另一個「主角」是沈默的亡者），而「牽亡歌陣」的團員則變成指導儀式進行的配角，只有扮演亡者女兒的「孝女」（由小旦扮演）仍是「主角」，但是小旦此時所代表的是「家屬」，再也不是「神尊」了，所以她也是家屬之一。

「奠酒、見靈」所要表達的意涵爲何？在文獻中多是簡單提到「牽亡歌陣」有所謂的「三孝酒」、「奠酒禮」，其實就是本研究所說的「奠酒、見靈」，但是關於其內容則少有著墨，同樣的對其意涵亦少有著墨，唯有何穎怡、范揚坤對其意涵提出解釋。范揚坤表示：「向亡者靈位行奠祭奉酒的拜祭動作，象徵生與死者從此正式陰陽兩隔，藉著奠酒向死者送行。」（1994，p.48）；何穎怡則表示「奠酒」是「孝子女以三杯好酒奉送亡靈，是辭生告別的儀式內涵。」，並且「展現了『安全的孝思』（既有盡孝，又可讓亡靈不再眷戀人間和生者糾纏）」（1994，pp.34-36）。黃文博只描述「奠酒、見靈」時，孝男孝女奠酒完畢之後，爬進正廳伏棺慟哭（黃文博 2000b，p.95），但沒有解釋其意涵爲何。

綜合前段的討論，研究者認爲文獻中對於「奠酒、見靈」所具備的意涵爲何，有三點解釋：其一，讓亡者子女展現孝心、孝行；其二，向亡者辭生告別；其三，讓亡者子女有宣洩悲傷情緒的機會。

佳錚牽亡歌團的團員解釋「奠酒、見靈」的意涵有二：其一，蔡佳錚表示，這是要給亡者與家屬有一個最後道別的機會；其二，賴天祐表示：「也給家屬有一個情緒抒發的機會…就讓『孝女』自由去發揮，看要怎麼樣把那種悲的氣氛營造出來就那樣唱。」（田 6 頁 23-25；田 14 頁 14）所以由此亦可知，小旦扮演「孝女」唱「哭調仔」的意涵是要讓家屬抒發悲傷的情緒。

明山牽亡歌團的團員並沒有解釋「奠酒、見靈」的意涵爲何？但是依據研究者實地田野觀察研究，以其內容及家屬的悲泣表現來分析（田 15 頁 5-7），可以合理推論其意涵應與佳錚所想表達的意涵相同。

根據復興牽亡歌團的團員解釋及研究者實地田野觀察研究，復興牽亡歌團在「奠酒、見靈」儀式中所想表達的意涵有四：其一，表達子女對父母亡逝的不捨與悲傷；其二，展現子女對亡者（父或母）的孝思、孝行；其三，展現亡者子女之間的手足之情（兄弟要跪接外嫁姊妹爬行進門的奔喪）；其四，讓亡者子女有宣洩悲傷情緒的機會。（田 17 頁 14；田 18 頁 9-11；田 19 頁 5-6）

研究者在此要特別說明一點，本段所謂的「亡者子女」，不是只有亡者的兒子和女兒而已，至少還包含了亡者全部直系子孫及其配偶在內，有時甚至包含了亡者的甥姪輩和孫甥姪輩在內，這是研究者在田野研究中實際所見，而且沒有例外狀況。

綜合上述的分析探討，研究者認為「奠酒、見靈」的意涵有五：

- （一）表達子女對父母亡逝的不捨與悲傷。
- （二）讓亡者子女展現孝心、孝行。
- （三）向亡者辭生告別。
- （四）展現亡者子女之間的手足之情。
- （五）讓亡者親屬有宣洩悲傷情緒的機會。

六、三位女團員大半的時間是在跳舞的意涵

不管是文獻中或研究者實際田野研究，「牽亡歌陣」最大的特色之一就是老婆、倒退、小旦持著各種手物，邊打節拍邊跳舞的情況，研究者在第一章緒論的前言中即已提到，這種情況對於悲淒的喪事似乎有幾分的突兀，但是蔡佳錚表示：「那是因為喪家已經很悲傷了，所以要用舞蹈的方式來化解他們的情緒，才不會讓亡者的家屬越來越傷感、越來越傷感…用那些動作讓亡者的家屬不要那麼悲傷。」（田 6 頁 5），所以由此可以明顯知道三位女團員大半的時間是在跳舞的意涵即是要化解亡者家屬的悲傷情緒，研究者認為所有「牽亡歌陣」團體的舞蹈都有此意涵存在。

另外一個意涵是，不同的舞蹈動作是要對不同的儀式內容做相對應的呼應，蔡佳錚表示：「譬如說石子路，我們若脫鞋子在上面走，腳是不是會踉（「刺」的意思），是不是要小步小步的走…石板路，是不是平平的，馬都可以用跑的，所以就是用跑的…用這樣來帶動它歌詞裡面的內容，所以我的做法是這樣。」（田 6 頁 5-6），還有「劈腿」動

作表達的意涵是「代表『童子拜觀音』，要向觀世音菩薩敬拜，請菩薩救渡亡魂。」，「下腰」動作表達的意涵是「歷盡艱辛的修行，以及過路關困難重重。」(田 1 頁 6)，以順時針方向換位子、繞「牽亡歌棚仔」的意涵是在過「冷水坑」，以逆時針方向換位子、繞「牽亡歌棚仔」的意涵是在過「奈河橋」(田 6 頁 17-20)。還有，復興牽亡歌團在做旬法事中前場四人以逆時針方向繞行「牽亡歌棚仔」，其所表達的意涵是「入五嶽」，而以順時針方向繞行「牽亡歌棚仔」，表達的意涵是「出五嶽」(田 17 頁 13)。

綜合以上論述，三位女團員大半的時間是在跳舞的意涵有二：一是要化解亡者家屬的悲傷情緒；二是要以不同的舞蹈動作對不同的儀式內容做相對應的呼應。

七、亡者家屬大半的時間都在燒「銀紙」的意涵

不管是文獻中或研究者實際田野研究，「牽亡歌陣」的另一大特色就是亡者的家屬（通常是亡者的女兒或孫女或媳婦）在靈堂前不斷的燒「銀紙」，這些紙錢是要燒給誰的？是要燒給亡者的，而其中的意涵從「牽亡歌陣」的口白及歌詞中即可明白知道有二：其一是讓亡者在陰間時可以使用，其二是讓亡者「過路關」時向把守路關的鬼神「買路過」。(田 3 頁 2-3；田 6 頁 15-16；田 7 頁 3-4；田 10 頁 2；田 15 頁 2；田 18 頁 3-4；田 19 頁 3-4；田 22 頁 4-5)

參、三團及文獻中某幾團相同的儀式流程之意涵探討

沒有任何兩團「牽亡歌陣」的法事流程是完全相同的(林茂賢，2001a，pp.119-120；黃文博，2000b，p.88)，所以各團之間或多或少會有某些儀式流程是這幾團有而那幾團沒有的情況，以下就是針對研究者所蒐集到的文獻和田野研究的結果，來探討這種類型的儀式之意涵所在。

一、開壇

「開壇」是佳錚牽亡歌團和復興牽亡歌團都有的流程。其意涵為何？蔡佳錚表示佳錚牽亡歌團的「開壇」的儀式包含了請神（三姑娘媽）、敬神、淨壇的三種意涵在內(田 6 頁 3-4)。而蔡鬧得表示復興牽亡歌團的「開壇」儀式意涵是對「三姑娘媽」表示尊敬

(田 17 頁 11)。故研究者認為請神（三姑娘媽）、敬神（三姑娘媽）應是「開壇」儀式的基本意涵，而淨壇則是佳錚特別強調的項目，因為研究者並未看見復興有做任何淨壇的動作。

二、勸亡

「勸亡」是在文獻中、佳錚牽亡歌團的做旬和晚場、明山牽亡歌團的晚場中都有的流程，它們的內容原則上都是以唸、唱「五代」的內容為主。所謂的「五代」，文獻中有兩種版本，黃文博的田野研究是指釋迦佛祖（聖人）、周文王（帝王）、石崇（富貴）、彭祖（長壽）、關公（忠臣）五人（2000b，p.92），林茂賢的田野研究則是指釋迦牟尼佛、孔子、石崇、彭祖、關公五人（林茂賢，2001a，p.121）。顯然只有周文王與孔子是有出入的，其餘四人均相同。

文獻中論及「勸亡」的意涵為何呢？主要有四：其一，聖人、帝王、富貴、長壽、忠臣，最後也終須一死，因此亡魂理應入土為安庇佑後代子孫才是；其二，藉此誇讚亡者子女「友孝」；其三，告訴亡者親屬接受亡者已逝這個無法改變的事實；其四，藉此勸世教化，宣揚孝順父母的重要禮教觀念。（何穎怡，1994，p.36 林茂賢，1999，p.145；2001a，p.121、128；陳瑞明，2002，p.373；黃文博，2000b，p.92、97）

佳錚牽亡歌團的「勸亡」儀式有什麼意涵呢？賴天祐表示「勸亡」的目的就是要以釋迦太子的尊貴、周文王的好命、石崇公的富有、彭祖公的長壽和關公的重情義也要歸土的道理，來勸亡者放下陽世間的種種不捨、不甘，到西方跟隨佛祖持齋唸佛去（田 2 頁 20-21；田 14 頁 9-11）。研究者就佳錚「勸亡」的內容看來，同樣還具有前述文獻中後三點的意涵在內（田 3 頁 8；田 7 頁 10-11；田 10 頁 5-6）。

至於明山牽亡歌團的「勸亡」儀式有什麼意涵呢？該團團員並沒有解釋，依據研究者的實地田野觀察研究中所能理解之內容來分析，其意涵至少是以釋迦太子的尊貴、彭祖公的長壽和桃園三結義的忠義之士也要歸土的道理，來勸亡者要甘心放下、也要對子女能放心，勸亡者要好好安心的離去。（田 15 頁 3-4）

綜合上述的分析探討，研究者認為「勸亡」的意涵以文獻中所論及的那四點就足以詮釋、涵蓋。

三、五嶽

「五嶽」是在文獻中及復興牽亡歌團「做旬」法事中都有的流程，不過以台南地區的「牽亡歌陣」為田野研究對象的文獻要不是沒有提及，要不就只有一筆帶過，並未做任何描述及探討（陳丁林，1997，p.347），反而是以台北地區中美牽亡歌團為田野研究對象的文獻中有做描述及探討，所以這裡不得不以中美牽亡歌團的情形來做討論。何穎怡表示，出入「五嶽」的意涵是要替亡者消除生前的罪業，以便能淨身往生西方極樂世界（1994，pp.32-36）；范揚坤則表示，出入「五嶽」的意涵是表示亡者陽世子孫已為其對地府打點賄賂，所以亡者已經是善魂，不必接受死後的審判（1994，pp.43-44）。

復興牽亡歌團「做旬」法事中出入「五嶽」的意涵是什麼呢？蔡鬧得表示，「入五嶽」的意涵即是帶領亡者順利過五嶽的五個門，要到十殿去，而「回（出）五嶽」的意涵即是帶領亡者離開十殿後順利過五嶽的五個門。（田 17 頁 13；田 18 頁 8-9）

綜合上述的分析探討，我們可以知道台北地區中美牽亡歌團出入「五嶽」的意涵與台南地區復興牽亡歌團出入「五嶽」的意涵相差甚遠。中美的意涵是替亡者消除生前的罪業，讓亡者成為善魂，可以不受死後審判而往生西方極樂世界；但是復興的意涵則僅是帶領亡者順利入、出「遊十殿」前、後的五個有鬼神把守的門關。

四、遊十殿

「遊十殿」是在文獻中及復興牽亡歌團「做旬」法事中都有的流程，其意涵為何呢？文獻中的意涵大致有二：一是闡揚死後審判、因果報應的輪迴觀念；二是勸戒世人「諸惡莫作、眾善奉行」，達到警惕人心的功能。（何穎怡，1994，p.33；林茂賢，1999，pp.146-147；2001a，pp.126-129；2001b，p.142；陳瑞明，2002，pp.372-373；蔡懋棠，1978，p.132）

復興牽亡歌團「做旬」法事中「遊十殿」的意涵是什麼呢？蔡鬧得認為「遊十殿」的內容具有教化人心、讓人不敢作惡或停止作惡的功用，因為會害怕若作惡，在自己死後會到地獄受苦刑（田 17 頁 21）。這樣的解釋與前段文獻中的意涵可說是雷同的。

綜合上述的分析探討，研究者認為「遊十殿」的意涵以文獻中所論及的那二點就足以詮釋、涵蓋。

五、做經懺

「做經懺」是佳錚牽亡歌團和復興牽亡歌團的「晚場」法事中都有的部份，只不過在佳錚稱為「拜經」或「拜觀音」。其意涵是什麼呢？佳錚的意涵有二，透過口白內容及賴天祐和陳松男的說法可以知道：一是由亡者的子孫一起祈求觀音佛祖能保佑亡者到西方極樂世界跟隨佛祖持齋修行；二是在告訴亡者他已經往生，也已經到西方極樂世界了，請他好好修成正果。（田 3 頁 8-9；田 5 頁 13；田 7 頁 13；田 10 頁 7；田 14 頁 13）

復興「做經懺」的意涵則有三：其一是希望眾神明能保護亡者，使其能快活、順利；其二是希望眾神明能保佑亡者的子孫平安富貴；其三是藉著唸經懺讓亡者的子女安心。（田 19 頁 4-5；田 24 頁 4）

綜合上述的分析探討，研究者認為兩團「做經懺」的意涵至少都有請神明能保護亡者，使其能快活、順利或往生西方淨土的意思。

六、觀音咒

「觀音咒」是佳錚牽亡歌團和明山牽亡歌團都有的流程，其意涵是什麼呢？佳錚牽亡歌團的賴天祐表示，亡魂已經到西方，希望他能跟著修行，也希望他能受到觀音佛祖的保佑（田 14 頁 14）。至於明山牽亡歌團的「觀音咒」有什麼意涵呢？該團團員並沒有解釋，但是依據研究者的實地田野觀察研究中所能理解之內容來分析，其意涵應與佳錚的意涵相同（田 15 頁 4）。

七、目蓮挑經

「目蓮挑經」是明山牽亡歌團和復興牽亡歌團的「晚場」法事都有的流程，其意涵是什麼呢？明山牽亡歌團的團員只向研究者解釋內容而沒有解釋其意涵，依據研究者的實地田野觀察研究中所能理解之內容來分析，其意涵有四點：一是要帶領亡魂到西方極樂世界；二是要勸人行孝，要感念父母養兒育女的辛勞；三是為了讓亡者的家屬一笑解悲愁，化解家屬太過悲傷的情緒；四是有土地公指點迷津，亡魂必定可以順利到達西方極樂世界（田 15 頁 8-11）。

復興牽亡歌團「目蓮挑經」的意涵是什麼呢？蔡鬧得表示，其意涵就是要準備引導亡者過「金光橋」和「奈河橋」，讓亡者能順利過路關（田 17 頁 16）。至於其餘的儀式

意涵，依研究者就其內容來看，大致與明山牽亡歌團相同（田 19 頁 6-10）。

綜合上述的分析探討，研究者認為兩團「目蓮挑經」的意涵都一樣，也就是都具有蔡鬧得表示的那一點和明山的那四點，共有五點意涵在內。

八、過橋

「過橋」是明山和復興的「晚場」法事都有的流程，而且都是緊接在「目蓮挑經」之後，中間並沒有休息。明山牽亡歌團的團員未解釋其意涵，但依據研究者實地田野觀察研究中所能理解的內容及整個儀式的過程來分析，可以明顯的知道其意涵即是要讓亡魂能順利通過「奈河橋」，以便能到達西方極樂世界（田 15 頁 11-14）。

復興牽亡歌團「過橋」的意涵是什麼呢？蔡鬧得表示其意涵有二：其一，「過橋」是指要過「金光橋」和「奈河橋」，其意涵即是要讓亡魂「走好路」，能夠平安順利的過路關；其二，勸慰亡魂能甘心的接受自己已往生的事實，然後放心的離開。（田 17 頁 16）

綜合上述的分析探討，研究者認為兩團「過橋」的意涵都有帶領亡魂順利通過「奈河橋」（和「金光橋」），以便能平安過路關到達西方極樂世界的意思在；只不過復興牽亡歌團還多了一個「勸亡」的意涵在內。

九、辭神

「辭神」則是文獻中、佳錚牽亡歌團、復興牽亡歌團都有的流程，其意涵是什麼呢？在文獻中「辭神」的意涵有二：一是感謝前來保護亡魂的眾神佛和天兵天將；二是請眾神將兵各歸本位（林茂賢，2001a，p.125；2001b，p.140；陳丁林，1997，p.349；陳瑞明，2002，p.371）。

佳錚「辭神」的意涵則有三：一是有「請神」就要有「辭神」，這才符合法事的邏輯；二是表達對前來衛護亡魂的眾神明的一種答謝和尊重；三是請眾神明各歸本位。（田 5 頁 14；田 6 頁 25；田 14 頁 15）

復興「辭神」的意涵則有二：一是感謝各神明前來相助（所以要燒金紙給眾神明當路費）；二是請神來就要辭神，因為神明還有其他的事情要忙，所以要請眾神明各歸本位。（田 17 頁 15）

綜合上述的分析探討，研究者認為「辭神」的意涵以佳錚牽亡歌團所闡釋的那三點就足以涵蓋。

十、講好話

「講好話」則是文獻中、佳錚牽亡歌團、復興牽亡歌團的「做旬」法事中都有的流程，只不過在文獻中是把「講好話」包含在「辭神」的部份。其意涵是什麼呢？在文獻中「講好話」的意涵是感謝來幫忙處理喪事的鄰居朋友（林茂賢，2001a，p.125；陳瑞明，2002，p.371）。

佳錚「講好話」的意涵則有二：一是對於受到干擾的左鄰右表示禮貌；二是讓鄰居放心，不必擔心會沖煞到。（田 5 頁 14；田 6 頁 25；田 14 頁 15）

復興「講好話」的意涵是什麼呢？蔡鬧得表示，其意涵有三：一是要讓「花錢的主人要給他心滿意足，所以給他唸好話，有的人若運途較歹，聽了就爽…」；二是「如果有人來湊手腳（意指「幫忙」），我也會唸說有來湊手腳的人，回去可以身體健康、壽元吃百二…這樣來幫忙的人聽了也爽啊！」；三是讓這些來幫忙的人因此肯定他們「復興牽亡歌團」有照按規矩在做法事。另外，蔡鬧得認為這些都與左鄰右舍沒有什麼關係。（田 17 頁 15）

肆、某團特有的儀式流程之意涵

少部份的流程是某團特有的，而其意涵在第四章或第五章就已經談論過了，所以此處只是歸納出哪些流程是哪一個團的，其餘的部份則不做贅述。

一、卸口願：「卸口願」是佳錚牽亡歌團在做旬及晚場法事中特有的流程（田 7 頁 13；田 10 頁 7），在其他兩團未見此流程，而文獻中亦未曾提及。其意涵詳見第四章第二節之玖。

二、吃菜經：「吃菜經」同樣是佳錚牽亡歌團在做旬及晚場法事中特有的流程（田 3 頁 10；田 7 頁 15-16；田 10 頁 7），在其他兩團未見此流程，而文獻中亦未曾提及。其意涵詳見第四章第二節之拾貳。

三、安棚仔：「安棚仔」僅是佳錚牽亡歌團於農曆七月時，在做旬及晚場法事中特有的流程（田 10 頁 1-2），其他兩團及文獻中均未曾提及。其意涵詳見第四章第二節之拾肆。

四、請王尊元帥：「請王尊元帥」是明山牽亡歌團在晚場中特有的流程（田 15 頁 4；田 16 頁 1），在其他兩團未見此流程，而文獻中亦未曾提及。其意涵詳見第五章第二節之伍。

五、求神：「求神」是復牽亡歌團在做旬法事中特有的流程（田 18 頁 5-7），在其他兩團未見此流程，而文獻中亦未曾提及。其意涵詳見第五章第五節之玖。

六、回路關：「回路關」同樣是復興牽亡歌團在做旬法事中特有的流程（田 18 頁 9），在其他兩團未見此流程，而文獻中亦未曾提及。其意涵詳見第五章第五節之拾參。

第三節 三團及文獻中早場法事的儀式意涵之比較探討

本節內容是依據研究者的文獻研究、田野訪談、實地觀察等多方面資料，進行交叉比對，主要藉以針對佳錚牽亡歌團、明山牽亡歌團、復興牽亡歌團及文獻中「早場」法事之間的儀式意涵做比較探討，另外也附帶討論儀式流程和內容並做比較。但是以台南地區的「牽亡歌陣」為田野研究對象的文獻，只有提及「早場」法事的大段落，對細部流程並未做任何描述及探討，所以本節內容主要會側重於三團的比較探討。

壹、三團及文獻中早場法事之間的儀式流程比較

下列先以表格彙整出三團及研究者所蒐集的文獻中早場法事的儀式流程，以利後續的比較探討。(林茂賢，2001a，pp.116-117；陳丁林，1997，pp.336-337；陳瑞明，2002，p.；黃文博，2000b，pp.80-81；田 1；田 2；田 4；田 5；田 8；田 11；田 16；田 17；田 20；田 24)

表 6-3-1：早場法事流程比較表

團名及法事種類	法事流程
	遷棺前後（無流程描述）
文獻	送葬途中（無流程描述）
早場	下葬前（無流程描述）
	返回途中（無流程描述）
佳錚牽亡歌團 早場	遷棺前法事：請魂就位、請神→調西營→過路關→觀看十殿
	送葬法事：過路關
	入壙前法事：請神→調北營、拜請朱孟將→勸亡→路關回→結束
	火葬前（無法事）
	返主法事：路關回
明山牽亡歌團 早場	遷棺前法事：請魂就位→勸亡→請王尊元帥→過路關
	送葬法事：過路關
	入壙前法事（研究者未觀察到）
	火葬前法事：告知亡者→回路關
	返主法事：回路關
復興牽亡歌團 早場	遷棺前法事：開壇、請神→請魂就位→調東營→過路關 I →調南營→過路關 II →調西營→南柯夢→結束
	送葬法事：過路關
	入壙前法事：入五嶽→勸亡→回五嶽→回路關
	火葬前法事：入五嶽→回五嶽
	返主法事：回路關

以下將三團「早場」四段五類法事中，三團都有的流程、某兩團相同的流程以及某團特有的流程分別討論之。

一、遷棺前法事

（一）三團都有的流程：請魂就位、過路關。

（二）某兩團相同的流程：

1. 「請神」是佳錚牽亡歌團和復興牽亡歌團都有的流程。
2. 「調營」是佳錚牽亡歌團和復興牽亡歌團都有的流程，不過佳錚只調請東營；復興則是調請東營、南營、西營。

（三）某團特有的流程：少部份的流程是某團特有的，像「觀看十殿」是佳錚特有

的；「勸亡」、「請王尊元帥」則是明山特有的。「南柯夢」則是復興特有的。

二、送葬法事

三團的流程都一樣是「過路關」。

三、入壙前法事

屬於土葬的「入壙前法事」，由於研究者僅觀察到佳錚牽亡歌團和復興牽亡歌團的，所以下面僅就這兩團的流程做比較。

(一) 兩團都有的流程：勸亡、回路關。只不過在佳錚把回路關稱為「路關回」，其實是一樣的流程。

(二) 某團特有的流程：像「請神」、「調北營、拜請朱孟將」是佳錚特有的；「入五嶽」、「回五嶽」則是復興特有的。

四、火葬前法事

屬於火葬的「火葬前法事」，由於佳錚牽亡歌團沒有此類法事流程，所以下面僅就明山牽亡歌團和復興牽亡歌團的流程做比較。

明山和復興的流程完全不一樣，明山的流程是「告知亡者」、「回路關」，而復興的流程則是「入五嶽」、「回五嶽」。

五、返主法事

三團的流程都一樣是「回路關」。

貳、三團遷棺前法事的儀式流程之意涵（田 1 頁 4；田 4 頁 2-4；田 8 頁 2-5；田 11 頁 2-4；田 16 頁 1-2；田 20 頁 2-4、7）

由於「遷棺前法事」的流程多是「晚場」或「做旬」法事的簡化版本，所以相同的部份此處即不再贅述，某團特有的流程也在本論文的第四章和第五章探討過，此處亦不再贅述。

一、三團都有的流程的儀式意涵

(一) 請魂就位：其意涵同「做旬」及「晚場」法事的「請魂就位」，詳見本章第

二節貳之一。

(二) 過路關：其意涵同「做旬」及「晚場」法事的「過路關」，詳見本章第二節貳之四。

二、某兩團有的流程的儀式意涵

(一)「請神」是佳錚牽亡歌團和復興牽亡歌團都有的流程，其意涵同「做旬」及「晚場」法事的「請神」，詳見本章第二節貳之二。

(二)「調營」是佳錚牽亡歌團和復興牽亡歌團都有的流程，其意涵同「做旬」及「晚場」法事的「調營」，詳見本章第二節貳之三。

三、某團特有的流程

(一)「觀看十殿」是佳錚牽亡歌團特有的流程，其意涵詳見第四章第三節壹之四。

(二)「勸亡」是明山牽亡歌團特有的流程，其意涵詳見本章第二節參之二。

(三)「請王尊元帥」是明山牽亡歌團特有的流程。其意涵詳見第五章第二節之伍。

(四)「南柯夢」是復興牽亡歌團特有的流程。其意涵詳見第五章第七節壹之八。

參、三團送葬法事的儀式流程之意涵

三團「送葬法事」的流程都一樣是「過路關」(田 1 頁 4；田 4 頁 4-5；田 11 頁 5；田 16 頁 3-4；田 17 頁 18；田 20 頁 4；田 21)，其意涵同「做旬」及「晚場」法事的「過路關」，詳見本章第二節貳之四。

肆、佳錚牽亡歌團和復興牽亡歌團入壙前法事的儀式流程之意涵(田 1 頁 5；田 4 頁 6；田 20 頁 5-7)

由於「入壙前法事」的流程部份是「晚場」或「做旬」法事的簡化版本，所以相同的部份此處即不再贅述，某團特有的流程也在本論文的第四章和第五章探討過，此處亦不再贅述。

一、兩團都有的流程

(一) 勸亡：「勸亡」是佳錚和復興兩團在「入壙前法事」中都有的流程，雖然復興只有在「入壙前法事」中才有用「五代」來「勸亡」，但是其意涵和佳錚、明山在做旬或晚場法事中用「五代」來「勸亡」的意涵相同，故此處不再贅述。其意涵詳見本章第二節參之二。

(二) 回路關：「回路關」的意涵與「返主法事」中「回路關」的意涵相同，故留待「返主法事」再探討。

二、某團特有的流程

(一) 請神：是佳錚在「入壙前法事」中特有的流程，其意涵詳見第四章第三節參之一。

(二) 調北營、拜請朱孟將：是佳錚在「入壙前法事」中特有的流程，其意涵詳見第四章第二節伍之一、第三節參之一。

(三) 入五嶽：是復興在「入壙前法事」中特有的流程，第五章第五節拾之二、第七節參之一。

(四) 回五嶽：是復興在「入壙前法事」中特有的流程，第五章第五節拾貳之二、第七節參之一。

伍、明山牽亡歌團和復興牽亡歌團火葬前法事的儀式流程之意涵（田 16 頁 4-5；田 21）

明山和復興「火葬前法事」的流程完全不一樣，所以都是該團特有的流程，也在本論文的第五章探討過，此處亦不再贅述。明山「火葬前法事」的儀式意涵詳見第五章第三節參之二。復興「火葬前法事」的儀式意涵第五章第五節拾之二、拾貳之二、第七節參之二。

陸、三團返主法事的儀式流程之意涵探討

三團「返主法事」的流程都一樣是「回路關」(田 1 頁 5；田 4 頁 7-8；田 11 頁 5；田 16 頁 5；田 20 頁 7；田 21)，其唸、唱的內容雖然與「過路關」大致相同，只是比較簡化，但是其意涵卻有所不同。

「回路關」的儀式意涵是什麼呢？佳錚牽亡歌團的陳松男（樂師）表示，因為人有三魂，一魂上天界，一魂待在墓內，一魂會附在神主上要引回亡者的家中受子孫祭拜，所以「回路關」的意涵就是要引魂回家（田 5 頁 16）；明山牽亡歌團的蘇來足（倒退）亦表示，「回路關」意涵是要請亡魂跟著子孫回家（田 16 頁 4）。

復興牽亡歌團的蔡鬧得（紅頭法師）則表示，返主時播放的錄音帶代表的意涵與送葬時不一樣，返主時是代表「回路關」，即回程也要過三十六路關，而且路關是倒過來唱的，目的是要引領亡魂回家受子孫祭祀。（田 17 頁 18-19）

綜合上述的分析探討，研究者認為三團「返主法事」的意涵都是要引領亡魂回家受子孫祭祀。

第四節 「牽亡歌陣」所具有的悲傷輔導功能之探討

本節內容主要在探討「牽亡歌陣」所具有的悲傷輔導功能，探討的重點置於研究者田野觀察及訪談的內容上，當然研究者所蒐集到的有關「牽亡歌陣」的文獻也涵蓋在探討的範圍內。另外，也進一步探討「牽亡歌陣」運用在喪家悲傷輔導層面上的可行性。

J. William Worden 說：「悲傷輔導的終極目標就是協助生者完成與逝者間的未竟之事並向逝者告別。」(1995, p.60)，他並且提出失喪者調適悲傷必須履行的四項任務、悲傷輔導的四個目標和十點原則 (pp.7-21、60、66-83)，這些在本論文第二章第七節已有談論，此處就不再贅述。本節就以 Worden 的「哀悼任務論」為依據來檢視「牽亡歌陣」所具有的悲傷輔導功能。

壹、文獻、從業人員、喪家對「牽亡歌陣」是否具有悲傷輔導功能的見解

本段以文獻、從業人員和喪家三種不同角度及立場的人士之見解，來探討「牽亡歌陣」是否具有悲傷輔導功能。

一、在文獻中對「牽亡歌陣」是否具有悲傷輔導功能的見解

就研究者所蒐集到有關「牽亡歌陣」的文獻中，提到「牽亡歌陣」在三個面向上能撫慰亡者家屬的悲慟心理：

第一個面向，因為親人的亡故，家屬都會感到哀傷不捨，因而家屬聘請「牽亡歌陣」藉以引渡亡魂到西方極樂世界，這能減輕對於親人死別的哀傷。(何穎怡，1994，p.36；林茂賢，1999，p.145；2001a，p.128；2001b，p.142；陳瑞明，2002，p.373；黃文博，2000b，p.97)

第二個面向，在「牽亡歌陣」法事中整個勸亡的過程，表面上是在勸慰亡魂，實際上是卻是在安慰遺族，所謂「人生終必一死」的觀念，表面上是說給亡魂聽的，實則是想告訴遺族接受亡者已逝這個無法改變的事實。(何穎怡，1994，p.36；林茂賢，1999，p.145；2001a，p.128；2001b，p.142；陳瑞明，2002，p.373；黃文博，2000b，p.97)

第三個面向，「牽亡歌陣」的部份逗趣對白、載歌載舞、弄鏡或耍特技的演出方式，也可以暫時中斷遺族強烈的悲傷情緒，這樣對於遺族的身心健康也頗有助益。(蔡文婷，1994a，pp.108-110；蔡懋棠，1978，p.122)

以 Worden 的理論來檢視上述三個面向，研究者認為就哀悼的四項任務而言，「牽亡歌陣」至少能協助亡者家屬履行第一項任務「接受失落的事實」(上述第二個面向)；就悲傷輔導的四個目標而言，「牽亡歌陣」至少可以達到第一個目標「增加失落的現實感」(上述第一、二個面向)和第四個目標「鼓勵當事人向逝者告別」(上述第一、二個面向)；就悲傷輔導的使用原則而言，「牽亡歌陣」至少運用了原則一「協助生者體認失落」(上述第一、二個面向)和原則四「將情感從逝者身上轉移」(上述第三個面向)。因此就文獻上的論述，以 Worden 的理論來檢視之，可以確知「牽亡歌陣」對於亡者家屬的確具有悲傷輔導的功能在。

二、「牽亡歌陣」專業從業人員對「牽亡歌陣」是否具有悲傷輔導功能的見解

從事「牽亡歌陣」多年的從業人員，他們的經驗非常可貴，佳錚牽亡歌團的賴天祐(紅頭法師)依據他多年的從業經驗判斷，「牽亡歌陣」對家屬能否產生悲傷輔導的效果之前提有二：一是家屬是否在乎亡者的喪事；二是家屬是否有專心在現場觀看「牽亡歌陣」的演出。(田 2 頁 11-15)

依其多年的經驗來估計，如果在乎亡者的喪事而且有在現場看「牽亡歌陣」演出的家屬，內心能因此得到安慰的比例大概有一半以上；如果有認真在看和聽，並且向團員詢問內容的家屬，賴天祐除了會提供更多資訊之外，還會安慰他們，告訴他們亡者已經到西方極樂世界做仙了，請他們要放心，家屬會因此得到更大的安慰，他們會很感恩，會很有禮貌的對待團員。另外，家屬聽到「牽亡歌陣」的內容有帶領亡者過路關，最後到西方極樂世界，他們的內心會感到安慰。(田 2 頁 11-15)

賴天祐表示，如果家屬不在乎亡者的喪事，而在那裡走來走去，或者根本就沒有人在看「牽亡歌陣」的演出，當然是得不到安慰。(田 2 頁 11-15)

賴天祐也表示，他們會視亡者家屬的狀況讓他們把悲傷的情緒宣洩出來：如果家屬有心，而且也臉露悲淒，他們就會在法事進行一半以後，把速度放慢、曲調變得比較低

沈，營造出比較悲淒的感覺，讓家屬能因此好好的哭一場，「做完之後，往生者的家屬有跟我說，他們覺得心中的難過有比較好。」(田 13 頁 1-2)

復興牽亡歌團的蔡鬧得(紅頭法師)表示有些亡者家屬在聽、看「牽亡歌陣」的表演時會激動的哭泣，所以他認為「牽亡歌陣」對協助亡者家屬宣洩悲傷情緒是有幫助的。(田 17 頁 19-21)

蔡鬧得亦表示在「牽亡歌陣」表演時，有些亡者家屬並沒有認真在看，會在那裡走來走去，那是因為他們信別的宗教(如基督教)，所以不信「牽亡歌陣」的緣故。(田 17 頁 19-21)

綜合上述兩位紅頭法師的經驗和見解，他們都認為「牽亡歌陣」具有協助亡者家屬宣洩悲傷情緒的功能，但是如果亡者家屬不在乎亡者的喪事或信奉其他宗教，「牽亡歌陣」對他們就沒有幫助。

以 Worden 的理論來檢視兩位紅頭法師的經驗和見解，研究者認為就哀悼的四項任務而言，「牽亡歌陣」至少能協助亡者家屬履行第一項任務「接受失落的事實」和第二項任務「經驗悲傷的痛苦」；就悲傷輔導的四個目標而言，「牽亡歌陣」至少可以達到第一個目標「增加失落的現實感」、第二個目標「協助當事人處理已表達的或潛在的情感」以及第四個目標「鼓勵當事人向逝者告別」；就悲傷輔導的使用原則而言，「牽亡歌陣」至少運用了原則一「協助生者體認失落」、原則二「幫助生者界定並表達情感」、原則五「允許時間去悲傷」以及原則六「闡明『正常的』悲傷行為」(因為在觀看和參與「牽亡歌陣」時悲泣，都會被人視為「正常的」)。因此就專業從業人員的見解，以 Worden 的理論來檢視之，可以確知「牽亡歌陣」對於部份亡者家屬的確具有悲傷輔導的功能在。

三、喪家對「牽亡歌陣」是否具有悲傷輔導功能的見解

喪家是失去親人的「主角」，所以「牽亡歌陣」對喪家是否具有悲傷輔導的功能？當然得問他們，因為他們的感受才是最直接也最有價值的答案。

研究者在田野研究期間，曾趁著紛亂的出殯場合訪談四家五人，綜合他們所述，其中三人認為觀看(參與)「牽亡歌陣」的表演，對他們和他們家人悲傷情緒的減輕或宣洩有很大的幫助，因為可以讓壓抑的悲傷、鬱悶的心情都哭出來，尤其是家屬直接參與

的「奠酒」和「過橋」的部份，特別有幫助。另外同一家的兩人雖然認為觀看（參與）「牽亡歌陣」的表演對他自身難過心情的減輕沒有幫助，但是他們卻一致認為「牽亡歌陣」是一定要請的，因為它對亡者有好處，所以顯然聘請「牽亡歌陣」能讓他們比較心安。（田 4 頁 7；田 8 頁 7；田 11 頁 4-5；田 16 頁 6）

以 Worden 的理論來檢視喪家的感受，研究者認為就哀悼的四項任務而言，「牽亡歌陣」至少能協助喪家履行第一項任務「接受失落的事實」和第二項任務「經驗悲傷的痛苦」；就悲傷輔導的四個目標而言，「牽亡歌陣」至少可以達到第一個目標「增加失落的現實感」及第二個目標「協助當事人處理已表達的或潛在的情感」；就悲傷輔導的使用原則而言，至少可以看見「牽亡歌陣」在喪家身上運用了四項原則：原則一「協助生者體認失落」、原則二「幫助生者界定並表達情感」、原則五「允許時間去悲傷」以及原則六「闡明『正常的』悲傷行為」（因為在觀看和參與「牽亡歌陣」時悲泣，都會被人視為「正常的」）。因此就喪家的感受，以 Worden 的理論來檢視之，可以確知「牽亡歌陣」對於部份亡者家屬的確具有悲傷輔導的功能在。

貳、研究者田野觀察「牽亡歌陣」是否具有悲傷輔導功能的見解

做學術研究時，研究者本身就是一項最重要的研究工具，特別是在做田野研究時更是如此，透過田野研究者本身機警敏銳的觀察及訓練有素地進行資料蒐集和記錄，方能有好的田野研究成果（Neuman, 2002, p.637）。所以研究者本人在田野研究時觀察到的一些狀況，自然也能印證「牽亡歌陣」對喪家是否具有悲傷輔導功能的這個問題。

在研究者觀察佳錚、明山、復興三團的任何一場「晚場」或「做旬」的法事中，只要進行到家屬直接參與的部份，例如三團的「奠酒、見靈（哭靈）」儀式和明山及復興的「過橋」儀式時，幾乎大多數參與的家屬不分男女都會哭喊著亡者的稱謂或眼眶溼紅（田 3 頁 8-9；田 7 頁 14；田 10 頁 7；田 15 頁 5-7、11-13；田 18 頁 9-11；田 19 頁 5-6、10-16）。「奠酒、見靈」約有二、三十分鐘之久（視家屬人數多寡而定），「過橋」也大概有二、三十分鐘之久（視家屬人數多寡而定），似乎在這段時間內，家屬都可以盡情

的宣洩胸中的悲慟之情。在「奠酒、見靈（哭靈）」的儀式中，小旦扮演的「孝女」全程哭唱令人動容的「哭調仔」，的確催淚效果十足，似乎讓家屬更能把心中的哀傷哭出來（田 3 頁 8-9；田 7 頁 14；田 10 頁 7；田 15 頁 5-7；田 18 頁 9-11；田 19 頁 5-6）。

另外，在佳錚某些「晚場」或「做旬」的法事中，某些家屬在直接參與「拜經」、「卸口願」、「觀音咒」的儀式時，也是一直低聲啜泣或眼眶泛紅（田 7 頁 13-14）。明山的「晚場」法事中，亡者的女兒在靈堂前一直燒銀紙給亡者時，是邊燒、邊流眼淚的（田 15 頁 2）。復興的「晚場」及「做旬」法事中，亡者的女兒或孫女燒銀紙給亡者時也是眼眶泛紅、神情哀淒。

台灣俗諺云：「後生哭家伙，新婦哭面皮，查某子哭骨髓。」意思是說「父母之喪，兒子哭是爲了遺產，媳婦哭是爲了人情面子，女兒哭是真的傷心。」（徐福全，2003，p.254）這句俗諺或許可以描繪出幾分家有喪事時（特別是在「公祭」的場合中），不同角色的家屬成員有不同行爲動機之真實性，所以，我們似乎不能太武斷的認爲家屬的哭泣、流淚就是真的發乎其內心的真摯悲傷情緒，也或許他們是在「演給別人看」！但是，就研究者實際田野觀察的情況而言，在進行「牽亡歌陣」的「做旬」及「晚場」法事時，通常都只有親屬在場，很少有鄰居或村人會圍觀，既然都是親屬，那麼還有必要「演戲」嗎？因爲每個人在亡者生前對其如何，大家都心知肚明，所以在親屬面前演出悲傷的戲碼未免多此一舉吧！因此，研究者認爲亡者家屬在「牽亡歌陣」時「演戲」的可能性不高。

以 Worden 的理論來檢視研究者觀察到的上述狀況，研究者認爲就哀悼的四項任務而言，「牽亡歌陣」至少能協助亡者家屬履行第一項任務「接受失落的事實」和第二項任務「經驗悲傷的痛苦」；就悲傷輔導的四個目標而言，「牽亡歌陣」至少可以達到第一個目標「增加失落的現實感」及第二個目標「協助當事人處理已表達的或潛在的情感」；就悲傷輔導的使用原則而言，「牽亡歌陣」至少運用了原則一「協助生者體認失落」、原則二「幫助生者界定並表達情感」、原則五「允許時間去悲傷」以及原則六「闡明『正常的』悲傷行爲」（因爲在參與「牽亡歌陣」時悲泣，都會被人視爲「正常的」）。因此就研究者觀察到的上述狀況，以 Worden 的理論來檢視之，可以確知「牽亡歌陣」對於

部份亡者家屬的確具有悲傷輔導的功能在。

參、「牽亡歌陣」的儀式內容是否具有悲傷輔導功能之探討

本段內容是研究者就「牽亡歌陣」的儀式內容，嘗試歸納出四個可能對喪家具有悲傷輔導功能的面向來探討。這四個面向分別是：能為亡者再做些事情（或子女表達孝行）、促使喪家接納亡者已逝的事實、表達對亡者逝去的悲傷、與亡者告別。

一、能為亡者再做些事情（或子女表現孝行）

不論親人是壽終正寢或是意外亡故，亡者家屬總是希望能為往生的親人再做一些事情（貢獻），藉此也能減輕自己心中一部分的悲傷感、羞愧感或罪惡感（龔萬侯，2004，pp.14-19）。研究者認為「牽亡歌陣」同樣也能讓亡者家屬產生這樣的心理，從三團「牽亡歌陣」的儀式內容來看，佳錚牽亡歌團的「拜經」、「卸口願」，復興牽亡歌團的「求神」、「做經懺」，以及三團都有請亡者的家屬在靈堂前一直燒銀紙給亡者等等，都能讓亡者家屬認為自己能再為亡者做些事情。

「拜經」和「做經懺」的儀式內容都是亡者家屬跪在靈堂前，由紅頭法師帶領他們向眾神明祈求，請眾神明能保護亡者，使其能快活、順利或往生西方淨土（田 3 頁 8-9；田 5 頁 13；田 7 頁 13；田 10 頁 7；田 14 頁 13；田 19 頁 4-5；田 24 頁 4）。「卸口願」同樣是亡者家屬跪在靈堂前，由紅頭法師帶領他們祈求觀音佛祖慈悲赦免亡者生前未還的「口願」，讓亡者有一個放下負擔的機會（田 7 頁 13；田 10 頁 7；田 14 頁 13-14）。「求神」的儀式內容是家屬面向大門口跪著，由紅頭法師帶領他們祈求東嶽大帝、閻羅天子、地藏王菩薩等幫忙亡者，讓亡者順利平安的入、出五嶽門，不被守門將軍找煩麻（田 17 頁 13；田 18 頁 5-7）。而亡者家屬（通常是亡者的女兒或孫女）不斷在靈堂前燒銀紙給亡者，其目的之一是為了讓亡者有錢能買通把守各個路關的鬼神而順利過關，目的之二是讓亡者在陰間可以用錢花用（田 3 頁 2-3；田 6 頁 15-16；田 7 頁 3-4；田 10 頁 2；田 15 頁 2；田 18 頁 3-4；田 19 頁 3-4；田 22 頁 4-5）。

亡者家屬直接參與上述的儀式，而且都是在替亡者向眾神佛祈求庇護，當然能讓亡

者家屬認為自己能再為亡者做些事情，進而減輕心中一部分的悲傷感、羞愧感或罪惡感。

二、促使喪家接納亡者已逝的事實

就研究者所蒐集到的許多文獻都一再強調「牽亡歌陣」中「勸亡」的部份，表面上是在勸慰亡魂，實際上是卻是想告訴遺族接受亡者已逝這個無法改變的事實（何穎怡，1994，p.36 林茂賢，1999，p.145；2001a，p.128；2001b，p.142；陳瑞明，2002，p.373；黃文博，2000b，p.97）。但是其實就整個「牽亡歌陣」的假設前提而言，不就是在帶領亡魂順利平安的通過陰間三十六個路關，最後抵達西天嗎？簡單的說也就是以「人已經死了」為前提才會舉行這個儀式，既然如此，喪家在觀看或參與整個「牽亡歌陣」的儀式過程中，不就是一直在被提醒「亡者已逝」的這個無法改變的事實嗎？若以 Worden 的「哀悼任務論」來檢視研究者的這個論點，那麼整個「牽亡歌陣」至少具備協助喪家履行第一項任務「接受失落的事實」的功能，所以「牽亡歌陣」對喪家當然具有悲傷輔導的功能。

三、表達對亡者逝去的悲傷

在「牽亡歌陣」的流程中，喪家直接參與而且是主角的部份，如「奠酒、見靈（哭靈）」和「過橋」，其內容都是讓喪家能夠直接且「適當」（在這個時機痛哭，不會有人說不適當，若不哭才可能被人說不適當）的表達對亡者逝去的悲傷，這點在本節壹之三和貳都已經論述過，這裡要談的是這二段儀式的內容是否能表達出家屬對亡者逝去的悲傷。

三團都有的「奠酒、見靈（哭靈）」儀式，其內容（小旦扮演的「孝女」所唱的「哭調仔」）大概都是在表達家屬（特別是指亡者的子孫）對亡者的亡逝非常悲痛，也對亡者的養育之恩無以回報，所以現在只好向亡者敬這三杯的「友孝酒」，並見亡者最後一面，然後送亡者最後一程，家屬在團員的引導之下，依序（與亡者的關係由親到疏）向亡者敬酒三杯，然後爬去見亡者最後一面（其實看見的只是亡者的棺材）（田 3 頁 8-10；田 7 頁 14-15；田 10 頁 7；田 15 頁 5-7；田 18 頁 9-11；田 19 頁 5-6）。大多數的家屬在這個儀式中都是「從頭哭到尾」，我們可以想像的到，許多人在親人要出國留學數年，到機場送行時都會淚灑一番，更何況現在是要和相處數十年的至親永別呢？這個時候痛

哭一場，表達出對亡者逝去的悲傷有什麼好質疑的呢？這不過是人之常情罷了。

明山牽亡歌團和復興牽亡歌團都有的「過橋」儀式，雖然兩團的儀式繁簡相差不少（見第五章第二節之拾、第六節之拾參），但是內容都有「哭主」和「過奈河橋」的部份，「哭主」是讓亡者的女兒和媳婦向亡者的神主牌哭喊亡者，而「過奈河橋」則是家屬一起參與引導亡者過陰間的奈河橋，走過橋的同時還喊著「阿爸（母）過橋」。（田 15 頁 11-14；田 19 頁 10-16）

若我們同樣以 Worden 的理論來檢視這二段儀式的內容，它們至少具備協助喪家履行第一項任務「接受失落的事實」和第二項任務「經驗悲傷的痛苦」的功能；就悲傷輔導的四個目標而言，這二段儀式至少可以達到第一個目標「增加失落的現實感」（奠酒、見靈和過橋）、第二個目標「協助當事人處理已表達的或潛在的情感」（奠酒、見靈和過橋）以及第四個目標「鼓勵當事人向逝者告別」（奠酒、見靈）；就悲傷輔導的使用原則而言，這二段儀式至少運用了原則一「協助生者體認失落」、原則二「幫助生者界定並表達情感」、原則五「允許時間去悲傷」以及原則六「闡明『正常的』悲傷行為」。因此就這二段儀式的內容以 Worden 的理論來檢視之，可以確知其對於部份亡者家屬的確具有悲傷輔導的功能在。

四、與亡者告別

就整個「牽亡歌陣」的流程來看，讓喪家有機會與亡者告別的部份，最明顯的就是「奠酒、見靈（哭靈）」儀式，關於這個部分，上一點已經連帶探討過。

肆、「牽亡歌陣」運用在喪家悲傷輔導層面上的可行性探討

在本論文第二章第七節中，透過對林慧珍（2000，pp.241-246）、曾煥棠（2000a，pp.269-271）以及 Worden（1995，pp.97-98）所提出的見解之探討，我們已經很清楚的看出來，喪葬儀式對於悲喪者而言，最主要的一項功能就是悲傷輔導，而「牽亡歌陣」亦是台灣喪葬儀式的一環，經過本節前三大段的探討，我們對於「牽亡歌陣」是否可以運用在喪家的悲傷輔導上的這個問題的答案應該是很清楚。

不過有兩點我們必須特別注意，就是「牽亡歌陣」專業從業人士賴天祐所提的家屬對亡者喪事的態度，以及蔡鬧得提到的不同宗教信仰的問題。賴天祐表示若家屬對亡者的喪事不太在乎，自然「牽亡歌陣」的悲傷輔導效果就不好（田 2 頁 11-15）；而蔡鬧得更表示「牽亡歌陣」對信奉其他宗教的家屬而言是發揮不了作用的，因為他們幾乎不看（田 17 頁 19-21）。所以由這裡我們可以知道，「牽亡歌陣」對於亡者家屬能否發揮悲傷輔導效果的主要關鍵在於，「牽亡歌陣」對他們而言是否具有意義，而這點正好可以和《難以承受的告別——自殺者親友的哀傷旅程》一書中所提到的一段話相呼應：

儀式是解釋事件的意義、強化意義的方式。這非常有用，因為當意義清楚之後，我們就會更舒坦。重要的是，要找出對親友有意義的典禮和儀式。（Lukas & Seiden, 1997, pp.239-240）

所以這也就是說，要運用「牽亡歌陣」使其對喪家產生悲傷輔導的功用，或增強其對喪家的悲傷輔導功用的另一個主要關鍵就是，讓喪家瞭解「牽亡歌陣」的意義（意涵）所在。

第七章 結論與建議

本章共分爲兩節：第一節是本研究的結論；第二節是針對「牽亡歌陣」專業從業人士提出研究者的建議，還有針對對「牽亡歌陣」此一議題有研究興趣者，提出後續可以努力的研究方向。

第一節 本研究的結論

大約在二十世紀五〇年代開始出現於台南縣善化地區的「牽亡歌陣」，是台灣特有的喪葬儀式，它興盛於二十世紀的七〇至九〇年代，幾乎台全各地乃至澎湖等外島都看得見它的蹤跡，但其於二十世紀末走向衰落之路，不過目前在濁水溪以南的鄉村喪葬場合，仍看得見其活躍的蹤影。

台灣特有的「牽亡歌陣」雖然屢遭殯葬改革人士的撻伐，認爲它是奢侈、荒謬的低俗殯葬文化代表之一，並且動輒爲其冠上噪音擾人的惡名，但是截至前爲止卻仍活躍於濁水溪以南的鄉村地區，這是爲什麼呢？我們絕對不能只很膚淺以「鄉下地方比較落後」的「城市沙文主義」之眼光來看待這個現象。社會學大師涂爾幹（E. Durkheim）說：

人類制度不可能建立在謬見或謊言的基礎上 如果只是拘泥於字眼地看待宗教儀式中的套語 人們就易於把它們歸結為根深柢固的謬見。所以人們必須知道如何在象徵符號深處找到它們所象徵的以及賦予它意義的那個實在。沒有比輕視更不公正的了。（Durkheim, 1912, pp.2-7）

因此，我們必須從「牽亡歌陣」的儀式意涵來探究，爲何其仍能活躍於濁水溪以南的鄉村地區的這個現象，這樣才算得上是以公正無偏見的科學視界來研究這個問題。本研究的題目是「牽亡歌陣儀式意涵之探討--以台南地區爲例」，正是以這樣的正確態度

來研究這個長期以來遭受不公正歧視的台灣特有喪葬儀式——「牽亡歌陣」。

本節內容即是針對「牽亡歌陣的儀式意涵」提出本研究的結論，至於「牽亡歌陣」的儀式動作、法事流程和內容、口白及唱詞、使用器具及服裝的功能等等則不再贅述（詳見本研究第四、五、六章）。另外，本節內容也針對「牽亡歌陣」的起源、宗教思想與背景、使用場合、法事種類、在喪葬儀式中安排「牽亡歌陣」的目的、成員編制及角色功能等提出本研究的結論。

壹、「牽亡歌陣」的起源、使用場合、法事種類

一、「牽亡歌陣」的出現時間與發源地點

依據研究者的文獻與田野研究的交叉比對之結果，可以確定「牽亡歌陣」是從台南縣善化鎮開始傳佈的，而其出現的時間大約是二十世紀五〇年代，亦即其具有五十左右的歷史（即二次世界大戰之後才出現）。至於在日治時期就已開始出現「牽亡歌陣」的說法，也不完全不無可能，因為這與前述的說法在時間上頗為接近。

二、「牽亡歌陣」的淵源

「牽亡歌陣」究竟淵源何種宗教儀式或陣頭或戲劇呢？依據文獻與田野研究的交叉比對之結果，研究者認為「牽亡歌陣」是自福建傳入台灣的「外來說」，和源自台灣廟會陣頭「十八鬍」的「土產說」，是兩個可信度很高的說法。

三、「牽亡歌陣」的使用場合

現在的「牽亡歌陣」都只使用在喪葬場合，而不再使用在廟會慶典中，至於使用在娶新娘前一天晚上「拜地府」的場合的說法可能有訛誤，因為蔡佳錚表示道教的這些曲子被「牽亡歌陣」學去之後，雖然在做喪事方面已經不再使用，但是在主持結婚儀式中「拜請地府神」的時候仍會用到這些曲子，也就是說道士在主持結婚儀式中拜請地府神的時候仍會用到那些已經被「牽亡歌陣」學去的曲子，所以並不是說「牽亡歌陣」會使用在娶新娘前一天晚上「拜地府」的場合。

四、「牽亡歌陣」的法事種類

「牽亡歌陣」的法事種類也就是指演出的時機，依據研究者的文獻與田野研究的綜合歸納，可以分爲四類：

- (一) 過逝當大法事。
- (二)「做旬」法事：即是在頭旬（頭七）、二旬、三旬、四旬的其中一天去做的法事。
- (三)「晚場」法事：即出殯前一晚去做的法事。
- (四)「早場」法事：即出殯當天去做的法事，包括了四段不同時間的法事在內，有遷棺前法事、送葬法事（在送葬途中表演）、入壙前法事（下葬前表演）或火葬前法事、返主法事（返回途中表演）。

「牽亡歌陣」雖然可以分爲這四類法事，但這並不表示喪家都會聘請牽亡歌團來做這四場法事，其實最常見的情況是聘請牽亡歌團來做「晚場」和「早場」；其次是聘請牽亡歌團來做「做旬」和「早場」；也有少數喪家會聘請牽亡歌團來做三場法事——「做旬」、「晚場」、「早場」；至於在亡者過逝當天，即聘請牽亡歌團來爲亡者「開魂路」的情況則較爲少見。

貳、「牽亡歌陣」的宗教思想與背景及其安排在喪禮中的目的

一、「牽亡歌陣」的宗教思想與背景

幾乎所有的喪葬儀式都有其宗教思想與背景在，「牽亡歌陣」既然是喪葬儀式的一環，自然也有其宗教思想與背景在。依據研究者的田野研究之探討，提出下列三項「牽亡歌陣」的宗教思想與背景：

- (一) 深厚的道教背景：從「牽亡歌陣」的曲、詞、儀式大多數是學自道教，以及專業從業人士以道教小法派的徐甲真人爲其祖師爺這兩點來看，「牽亡歌陣」具有深厚的道教背景是一個不可否認的事實。
- (二)「三姑娘媽」是主神：在「牽亡歌陣」的整個法事中，從開壇儀式起即是拜請「三姑娘媽」，過程中更是不斷地強調「三姑娘媽」會護衛、牽引亡魂克

服困境、順利過路關的這些面向來看，無可置疑的，「三姑娘媽」是「牽亡歌陣」的主神。「三姑娘媽」即是「九天玄女」（復興牽亡歌團的說法），或說祂是屬於「九天玄女」所界管（佳錚牽亡歌團的說法），祂可以「觀落陰」，所以是專門在辦「陰的」。而「牽亡歌陣」即是要牽引亡魂走陰間路，所以由「三姑娘媽」來當主神，這十分符合法事上的邏輯。

（三）往生西方極樂世界的宗教思想：賴天祐和蔡鬧得均認為，不管是信奉什麼宗教，死後都是要往生西方樂極樂世界去，而這就是「牽亡歌陣」的法事核心邏輯和宗教思想的植基所在——引導亡魂到西方極樂世界去。

從「牽亡歌陣」牽引亡魂往生西方樂極樂世界的思想，以及整體的口白及歌詞內容中不斷提到佛教的佛、菩薩、神祇之名號的這兩個面向來看，它受到不少佛教宗教思想的影響。但是，從其大量運用道教的詞、曲、儀式，主神是道教神祇的「三姑娘媽」，主導整體法事的是屬於道教小法派的「紅頭法師」，以及從業團體自稱是道教「牽亡歌團」等四個面向來看，可以判斷「牽亡歌陣」是以道教宗教思想為骨幹。所以「牽亡歌陣」的宗教思想也表現出台灣民間宗教信仰中佛、道融合而不互相排斥的特色。

二、在喪禮中安排「牽亡歌陣」的目的

依據文獻與田野研究的交叉比對之結果，我們可以知道，過逝當天安排「牽亡歌陣」法事的目的是要替亡魂「開魂路」；安排「做旬」、「晚場」、「早場」的「牽亡歌陣」，都包含了告訴亡魂他已經死亡的事實、勸亡、過路關、送魂上西方的目的在；而「早場」的「返主法事」的目的則是引魂回家。

參、「牽亡歌陣」的成員編制及角色功能

一、「牽亡歌陣」的成員編制

依據研究者的田野研究之探討，我們可以明白的知道，現在台南地區的「牽亡歌陣」一團（表演人數）都是五個人，是由後場一人（樂師）再加上前場四人（紅頭法師、老婆、倒退、小旦）組成，所以一共五人。

二、「牽亡歌陣」成員的角色功能

目前台南地區大多數的牽亡歌團是屬於「傳統改變型」，雖然其成員角色功能未如「傳統型」的團體那麼鮮明，但仍是十分明顯。本研究是依據文獻與田野研究的交叉比對之結果，將一團五人的成員角色功能歸納如下：

- (一) 紅頭法師：站在「牽亡歌棚仔」的後面（以面向靈堂為方向），代表太上老君講經說道（佳錚牽亡歌團的說法）；或說是代表徐甲真人或桌頭（復興牽亡歌團的說法）；負責主要的唸、唱；指揮全場，掌握整個法事流程。
- (二) 老婆：站在「牽亡歌棚仔」的右側，代表母娘，功能是帶領亡魂的嚮導，同時也有接引亡魂的功用（佳錚牽亡歌團的說法）；或說是代表亡者的妻子（兄嫂；若亡者是女的就代表亡者的女兒或兒媳婦）的角色（復興牽亡歌團的說法）；亦負責部份唸、唱的工作。
- (三) 倒退：站在「牽亡歌棚仔」的前面，代表觀世音菩薩身旁的善財童子，能「觀落陰」，功能是幫亡魂買通鎮守每個路關的鬼神，好讓亡魂順利過路關，同時也有接引亡魂的功用（佳錚牽亡歌團的說法）；或說倒退就是尪姨及乩童的角色（復興牽亡歌團的說法）；亦負責部份唸、唱的工作。
- (四) 小旦：站在「牽亡歌棚仔」的左側，代表觀世音菩薩身旁的蓮女，功能是接引亡魂（佳錚牽亡歌團的說法）；或說是亡者的妹妹（小姑）的角色（復興牽亡歌團的說法）；在某些團亦負責部份唸、唱的工作。
- (五) 樂師：站或坐在紅頭法師的右後方或左後方幾步，負責全場的音樂伴奏；在某些團亦負責部份唸、唱的工作。

肆、「牽亡歌陣」的儀式意涵

整個「牽亡歌陣」可以說是由十幾段小儀式所組合而成的，誠如在台灣對「牽亡歌陣」有研究的專家林茂賢和黃文博所言，幾乎找不到整個儀式內容完全相同的兩個團（林茂賢，2001a，pp.119-120；黃文博，2000b，p.88），也就是說這十幾段小儀式的前後演

出順序各團會有所不同，甚至會有所刪減（參看第六章的表 6-2-1、6-3-1）。但是根據研究者的文獻與田野研究的交叉比對後，我們仍可以歸納出三項特點：

其一，各團開始的流程幾乎都是開壇→請魂就位→請神→調營，雖然並非每團都有「開壇」，但是只要有，就一定是排在最前面；還有少部份的團是先「請神」再「請魂就位」，但是這兩個儀式一定都是排在「調營」之前。

其二，各團最後的流程幾乎都是辭神→講好話，雖然並非每團都有「講好話」，但是只要有，它就一定是最後一個流程。

其三，剩下的流程就都介於前述兩點之間，儀式的先後次序安排之差異頗大。

基於上述三項特色，以下就把這十幾段小儀式個別的意涵分別呈現出來，但是在此要特別聲明的是，下列的呈現順序並非它們之間的絕對順序關係。

一、開壇

「開壇」的儀式意涵是請神（三姑娘媽）、敬神（三姑娘媽），有些團（例如佳錚牽亡歌團）則尚有淨壇的意涵在。

二、安棚仔

「安棚仔」是「佳錚牽亡歌團」在農曆七月做晚場或做旬法事時，所增加的一個儀式，其儀式意涵有二：一是「安壇腳」，獻一些紙錢是要叫好兄弟（鬼）走開，不要來搶團員要獻給神明的金紙，以便安住「棚仔腳」；二是「安五營旗」，因為要開壇了。

三、請魂就位

「請魂就位」的儀式意涵有二：其一是告知亡魂他已經往生的事實；其二是請亡魂「就位」，加入「牽亡歌陣」一起過路關去。

四、請神

「請神」的儀式有些團會請亡者家屬一起參與（例如佳錚牽亡歌團、復興牽亡歌團），有些團則不會（例如明山牽亡歌團及文獻中）。

有請家屬參與的「請神」儀式之意涵有四點：其一，調請眾多神明保護亡魂在陰間路上一路平安，最後能順利抵達西方極樂世界；其二，是要讓亡魂能安心的離開；其三，對調請來的眾神明表達尊敬之意；其四，透過家屬一起參與，讓家屬也覺得心安。

沒有請家屬參與的「請神」儀式之意涵則有三點，即上述的前三點。

五、調營

雖然文獻中及三團都有「調營」的流程，但是文獻中及明山牽亡歌團是調請五營，佳錚牽亡歌團只調請東營；復興牽亡歌團則是調請東、南、西營。

其實不管調請幾營，其儀式意涵皆相同，都有下列三點：其一，調請五（東、三）營兵馬來護衛亡魂過路關，一路平順；其二，是要讓亡魂能放心的過路關；其三對調請來的眾神明兵將表達尊敬之意。

六、請王尊元帥

「請王尊元帥」是明山牽亡歌團特有的儀式，其儀式意涵為何？因為「王尊元帥」是路關頭的主將，調請祂的儀式意涵就是準備要開始過路關。

七、過路關

「過路關」可說是「牽亡歌陣」中的所有流程裡最複雜、不同團之間差異最大的部份。整個「過路關」所要表達的儀式意涵大致有十一點，但並非每一團都包含這個十一點（這是因為各團過的路關數、路關名、詮釋各路關的內容都有差異的原故）：

- （一）替亡魂「開魂路」，牽引亡魂最後能順利到達西方極樂世界。
- （二）勸亡魂接受「人皆有死」的觀念。
- （三）勸人孝順父母，報答養育之恩。
- （四）傳達「行善積德、諸惡莫作」，「善有善報、惡有惡報」的觀念。
- （五）傳達「有錢好辦事」（賄賂文化）的觀念。
- （六）有眾神明保護亡魂，即使有再大的困難都可以克服通過。
- （七）詮釋到西方的陰間路有不同的路況，而且路不止一條，有些艱苦難行，有些平順好走，甚至不時會有各種危險出現，不過有三姑娘媽帶路，就能逢凶化吉，並且不會走錯路。
- （八）讓亡者的子女心感安慰。
- （九）教導正確的祭祀觀念（如何正確的燒紙錢）。
- （十）告訴世人要持齋念佛才能脫離輪迴之苦。

(十一)陰間的狀況和陽間相似，在過路關的沿途一樣有熱鬧的市集、各種商店。

八、勸亡

「勸亡」的儀式意涵有四：其一，聖人、帝王、富貴、長壽、忠臣，最後也終須一死，因此亡魂理應入土為安，並且庇佑後代子孫才是；其二，藉此誇讚亡者子女「友孝」；其三，告訴亡者親屬接受亡者已逝這個無法改變的事實；其四，藉此勸世教化，宣揚孝順父母的重要禮教觀念。

九、求神

「求神」是復興牽亡歌團特有的儀式，其意涵即是由亡者的子孫虔誠祈求東嶽大帝、閻羅天子、地藏王菩薩等幫忙亡者，讓亡者能順利平安的出、入五嶽門，不被守門將軍找煩麻。

十、入五嶽和回（出）五嶽

台北地區中美牽亡歌團出入「五嶽」的儀式意涵與台南地區復興牽亡歌團出入「五嶽」的儀式意涵相差甚遠。中美的儀式意涵是替亡者消除生前的罪業，讓亡者成為善魂，可以不受死後審判就能往生西方極樂世界；但是復興牽亡歌團的儀式意涵則僅是帶領亡者順利入、出「遊十殿」前、後的五個有鬼神把守的門關。

十一、遊（觀看）十殿

「遊十殿」的儀式意涵有二：一是闡揚死後審判、因果報應的輪迴觀念；二是勸戒世人「諸惡莫作、眾善奉行」，達到警惕人心的功能。

佳錚牽亡歌團不稱為「遊十殿」，而是稱為「觀看十殿」，其儀式意涵有二：一是讓亡魂知道什麼是地獄十殿；二是讓亡魂知道自己已經往生，該是「走」的時候了，不要再留戀於陽世間。

十二、做經懺（拜經）

「做經懺」的儀式意涵通常都有請神明能保護亡者，使其能快活、順利或往生西方淨土的意思，但是有些團還有勸亡的意涵（例如佳錚牽亡歌團），有些團則還有希望眾神明能保佑亡者的子孫平安富貴，以及讓亡者的子女安心的意涵在（例如復興牽亡歌團）。

十三、卸口願

「卸口願」是佳錚牽亡歌團特有的儀式，其儀式意涵即是要讓亡者有一個放下負擔（未向神明還願）的機會，不過這是由亡者的子孫代替亡者來請求觀音佛祖慈悲赦免。

十四、觀音咒

「觀音咒」的儀式意涵是表示亡者已經到西方，希望他能跟著觀音佛祖修行，也希望他能受到觀音佛祖的保佑。

十五、目蓮挑經

「目蓮挑經」的儀式意涵有五點：一是要準備引導亡魂去過「奈河橋」（和「金光橋」）；二是要帶領亡魂順利過路關，到西方極樂世界去；三是要勸人行孝，要感念父母養兒育女的辛勞；四是爲了讓亡者的家屬一笑解悲愁，化解家屬太過悲傷的情緒；五是有土地公指點迷津，亡魂必定可以順利到達西方極樂世界。

十六、過橋

有些團（例如明山牽亡歌團）是由「目蓮」繼續擔任「過橋」儀式的主導者，但有些團（例如復興牽亡歌團）則是由紅頭法師來擔任主導者，「目蓮」則成爲配角。但不管是哪一種型式，「過橋」的儀式意涵都是帶領亡魂順利通過「奈河橋」（和「金光橋」），以便能平安過路關到達西方極樂世界；只不過有些團（例如復興牽亡歌團）還多了一個「勸亡」的意涵在內，要亡魂放心、甘心的離開陽世間。

十七、回路關

「回路關」的儀式意涵是要把亡魂引回家中。不過在「做旬」時的「回路關」和「早場」的「返主法事」的「回路關」之意涵又有一些差異。「做旬」時「回路關」的意涵是把亡者帶去陰間還要帶他回路關，回來家裡，因爲出殯那天他的子孫還要爲他做功德、燒庫錢、請道長來唸經懺，所以亡者不能「缺席」。「早場」的「返主法事」的「回路關」之意涵則是要引魂回家受子孫祭祀。

十八、奠酒、見靈（哭靈）

「奠酒、見靈（哭靈）」的儀式意涵有五，但並非每一團都包含這個五點（因爲儀式的內容有些團之間有差異）：

(一) 表達子女對父母亡逝的不捨與悲傷。

(二) 讓亡者子女展現孝心、孝行。

(三) 向亡者辭生告別。

(四) 展現亡者子女之間的手足之情。

(五) 讓亡者親屬有宣洩悲傷情緒的機會。

十九、吃菜（素）經

「吃菜（素）經」是佳錚牽亡歌團特有的儀式，其儀式意涵即是要亡魂跟著佛祖持齋、唸佛、修行，這樣才會有一個較好的來世。

二十、辭神

「辭神」的儀式意涵有三：一是有「請神」就要有「辭神」，這才符合法事的邏輯；二是表達對前來衛護亡魂的眾神明的一種答謝和尊重；三是請眾神明各歸本位。

廿一、講好話

「講好話」的儀式意涵如何？有兩種不同的主張，有些團（例如佳錚牽亡歌團）是認為其意涵有二：一是對於受到干擾的左鄰右表示禮貌；二是讓鄰居放心，不必擔心會沖煞到。

有些團（例如復興牽亡歌團）則是認為其意涵有三：一是要讓花錢的主人感到心滿意足；二是感謝來幫忙處理喪事的鄰居朋友；三是讓這些來幫忙的人因此肯定他們這一團有照按規矩在做法事。而這些都與左鄰右舍沒有什麼關係。

廿二、南柯夢

「南柯夢」是復興牽亡歌團特有的儀式，其儀式意涵是在勸亡，即是告知亡魂今天就要出殯，與子孫永遠別離，希望亡魂要放心的離開。

廿三、三位女團員大半的時間是在跳舞的意涵

老婆、倒退、小旦大半的時間是在跳舞的意涵有二：一是要化解亡者家屬的悲傷情緒；二是要以不同的舞蹈動作對不同的儀式內容做相對應的呼應。

廿四、亡者家屬大半的時間都在燒「銀紙」的意涵

亡者家屬大半的時間都在燒「銀紙」的意涵有二：其一是讓亡者在陰間時可以使用；

其二是讓亡者「過路關」時向把守路關的鬼神「買路過」。

伍、「牽亡歌陣」所具有的悲傷輔導功能

經過本論文第六章第四節的充分探討之後，我們可以知道「牽亡歌陣」對喪家的確具有悲傷輔導的功能。若以文獻、從業人員、喪家、研究者、「牽亡歌陣」儀式內容的五種不同角度，用 J. William Worden 的「哀悼任務論」為依據來檢視「牽亡歌陣」所具有的悲傷輔導功能，所得到的結論可以用表 7-1-1 來清楚表示：

表 7-1-1：「牽亡歌陣」所具有的悲傷輔導功能表

達成 項目 檢視對象	檢視向度	哀悼的 四項任務	悲傷輔導的 四個目標	悲傷輔導的 十項原則
文獻	任務一：接受失落的事實	目標一：增加失落的現實感	原則一：協助生者體認失落	
	任務二：經驗悲傷的痛苦	目標二：協助當事人處理已表達的或潛在的情感	原則二：幫助生者界定並表達情感	
「牽亡歌陣」 專業從業人員	任務一：接受失落的事實	目標一：增加失落的現實感	原則一：協助生者體認失落	
	任務二：經驗悲傷的痛苦	目標二：協助當事人處理已表達的或潛在的情感	原則二：幫助生者界定並表達情感	
喪家	任務一：接受失落的事實	目標一：增加失落的現實感	原則一：協助生者體認失落	
	任務二：經驗悲傷的痛苦	目標二：協助當事人處理已表達的或潛在的情感	原則二：幫助生者界定並表達情感	
研究者的田野觀察	任務一：接受失落	目標一：增加失落的現實感	原則一：協助生者體認失落	

	的事實	實感	失落
「牽亡歌陣」的 儀式內容	任務二：經驗悲傷 的痛苦	目標二：協助當事人處 理已表達的或 潛在的情感	原則二：幫助生者界定 並表達情感 原則五：允許時間去悲 傷 原則六：闡明「正常的」 悲傷行爲
	任務一：接受失落 的事實	目標一：增加失落的現 實感	原則一：協助生者體認 失落
	任務二：經驗悲傷 的痛苦	目標二：協助當事人處 理已表達的或 潛在的情感	原則二：幫助生者界定 並表達情感 原則五：允許時間去悲 傷
		目標四：鼓勵當事人向 逝者告別	原則六：闡明「正常的」 悲傷行爲

在此要特別說明的是，不管是喪家的說法或是研究者的實地田野觀察，在「牽亡歌陣」的儀式中讓喪家直接參與而且是當主角的部份，讓喪家能宣洩悲傷情緒的效果特別顯著，例如「奠酒、見靈（哭靈）」和「過橋」這兩個部份即是。

第二節 建議

本節是研究者針對「牽亡歌陣」專業從業人士，以及對「牽亡歌陣」此一議題有研究興趣者，提出一些建議。

壹、給「牽亡歌陣」專業從業人士的建議

以研究者兩年半研究「牽亡歌陣」的心得，研究者對於「牽亡歌陣」專業從業人士僅提出一項建議，那就是「主動為喪家做解說」。這可以在「做旬」或「晚場」法事之前，用十到十五分鐘的時間向喪家解說三個面向的事情：一是在喪事中聘請「牽亡歌陣」的目的或意義是什麼；二是在即將進行的法事中家屬需要注意哪些事情、有哪些部份需要配合；三是家屬的配合對亡者會有什麼好處。

如果專業從業人士能做到「主動為喪家做解說」這一點，研究者相信至少會有三項正面的影響產生：其一，能因此使喪家更了解「牽亡歌陣」，也能使他人對「牽亡歌陣」的誤解有機會澄清；其二，因為家屬對「牽亡歌陣」有更清楚的了解，所以「牽亡歌陣」的悲傷輔導效果就能得到更大、更有效的發揮；其三，因著前兩項的正面影響，自然能使「牽亡歌陣」得到更大的「生存空間」，而不致日漸衰微。

貳、給後續研究者的建議

本研究至少還有三個面向著力不足或尚未著力，值得對「牽亡歌陣」此一議題有研究興趣者繼續努力研究清楚：

一、關於「牽亡歌陣」的歷史淵源

本研究對於「牽亡歌陣」的歷史淵源的研究仍是著力不足，它到底是台灣「土產」的，抑或「外來」自福建？因為文獻不足，仍無定論，而這是值得再加以研究的方向。

二、關於「牽亡歌陣」與「十八棚」的相關性研究

在研究者田野研究期間，曾有多位田野報導人告訴研究者「牽亡歌陣」是淵源於「十

八瓣」，同樣也是因為文獻不足，本研究者尚未針對二者的相關性加以研究，所以無法印證此說是否屬實，而這兩者的相關性是值得加以研究的方向。

三、關於「牽亡歌陣」的音樂

因為研究者本身不通音律，故本研究未針對「牽亡歌陣」的音樂做任何的著力，但不可否認的是，「牽亡歌陣」的特色之一就是它的音樂，所以若是有熟諳音律而且對「牽亡歌陣」有興趣者，著手研究「牽亡歌陣」的音樂，相信將會大有斬獲。

參考文獻

- 大輿出版社（2005）。**大台南市縣地圖集**，4-5 頁。台北：大輿出版社股份有限公司。
- 古秀如（1994）。走過牽亡歲月——側記程氏家族牽亡歌陣。**台灣的聲音**，1（1），59-61 頁。台北：水晶有聲出版社。
- 立法院（2002）。**殯葬管理條例**。
- 李佩怡（2000）。失落與悲傷。載於林綺雲（主編）：**生死學**，311-348 頁。台北：洪葉文化事業有限公司。
- 何穎怡（1994）。平安往渡西方——淺談牽亡歌陣意涵。**台灣的聲音**，1（1），28-38 頁。台北：水晶有聲出版社。
- 林茂賢（1999）。**台灣民俗記事**，145-147 頁。台北：萬卷樓圖書有限公司。
- 林茂賢編著（2000）。**福爾摩沙之美——臺灣傳統戲劇風華**，24-25、105-126 頁。台中：行政院文化建設委員會中部辦公室。
- 林茂賢（2001a）。臺灣的牽亡歌陣。載於曾永義、沈冬（主編）：**兩岸小戲學術研討會論文集**，113-131 頁。台北：國立傳統藝術中心籌備處。
- 林茂賢（2001b）。**臺灣傳統戲曲**，139-142 頁。台北：國立臺灣藝術教育館。
- 林慧珍（2000）。生命與死亡儀式。載於林綺雲（主編）：**生死學**，219-253 頁。台北：洪葉文化事業有限公司。
- 郭慶藩輯（1994）。**莊子集釋**，608-629 頁。台北：華正書局有限公司。
- 洪景星（1980）。漳泉民謠——牽亡歌。**南瀛文獻**，25，208-216 頁。台南：臺南縣政府。
- 范揚坤（1994）。載歌載舞上西天——一次「牽亡陣」演出的田野報告。**台灣的聲音**，1（1），39-58 頁。台北：水晶有聲出版社。
- 范勝雄（1998）。台灣民間的喪葬禮俗。**台南文化**，新 45，15-61 頁。台南：臺南市政府。
- 陳丁林（1997）。**南瀛藝陣誌**，330-349 頁。台南：台南縣立文化中心。

- 陳瑞明 (2002)。台灣閩南語諺語研究，356-373 頁。國立高雄師範大學國文教學研究所碩士論文 (未出版)。
- 徐福全 (2003)。台灣民間傳統喪葬儀節研究，31-561 頁。台北：徐福全。
- 徐福全 (2003)。福全台諺語典，254 頁。台北：徐福全。
- 席汝楫 (1984)。變遷社會中的喪葬禮俗。載於中華文化復興運動推行委員會 (主編)：生命禮俗研討會論文集，131-156 頁。台北：中華文化復興運動推行委員會。
- 許忠仁 (1998)。喪葬儀式、習俗與悲傷諮商。諮商與輔導，153，14-16 頁。台北：天馬文化事業有限公司。
- 黃文博 (1988)。台灣民間信仰見聞錄，98-103 頁。台南：台南縣立文化中心。
- 黃文博 (1989)。台灣風土傳奇，27-41 頁。台北：臺原出版社。
- 黃文博 (1991a)。台灣民俗田野研究手冊·現場參與卷，120 頁。台北：臺原出版社。
- 黃文博 (1991b)。跟著香陣走——台灣藝陣傳奇續卷，88-89 頁。台北：臺原出版社。
- 黃文博 (1999)。台灣民俗田野現場實務，171 頁。台北：常民文化事業有限公司。
- 黃文博 (2000a)。台灣民間藝陣，290-292 頁。台北市：常民文化事業有限公司。
- 黃文博 (2000b)。台灣人的生死學，80-117 頁。台北：常民文化事業股份有限公司。
- 尉遲淦 (2001)。臺灣喪葬禮俗改革的一個現代化嘗試。臺灣文獻，52 (2)，235-253 頁。南投：臺灣省文獻委員會。
- 曾永義 (1997)。臺灣傳統戲曲，16-19 頁。台北：臺灣東華書局股份有限公司。
- 曾煥棠 (2000a)。信仰與喪葬角色功能。載於林綺雲 (主編)：生死學，255-288 頁。台北：洪葉文化事業有限公司。
- 曾煥棠 (2000b)。死亡議題。載於林綺雲 (主編)：生死學，291-310 頁。台北：洪葉文化事業有限公司。
- 曾煥棠 (2001)。殯葬從業人員對生死關懷應有的認識與作為。社區發展季刊，96，134-138 頁。台北：社區發展訓練中心。
- 蔡文婷 (1994a)。人生的最後一場戲——牽亡陣。光華，19 (5)，104-111 頁。台北：光華畫報雜誌社。

- 蔡文婷 (1994b)。牽亡陣本事。光華，19 (5)，112-114 頁。台北：光華畫報雜誌社。
- 蔡懋棠 (1978)。牽亡歌和牽亡歌團。臺灣風物，28 (2)，122-196 頁。台北：臺灣風物雜誌社。
- 劉還月 (1996)。田野工作實務手冊，22-26、34-35、71-82 頁。台北：常民文化事業有限公司。
- 簡上仁 (1983)。台灣的歌舞小戲——車鼓、駛犁、牽亡。臺灣文藝，83，190-196 頁。台北：臺灣文藝雜誌社。
- 龔萬侯 (2004)。臨終助唸對喪親者的悲傷輔導效果——以我的親身體驗為例。蓮花會刊，68，14-19 頁。台北：蓮花基金會。
- 鈴木清一郎 (2000)。臺灣舊慣習俗信仰 (馮作民譯)，290-345 頁。台北：眾文圖書股份有限公司。
- Durkheim, E. (1992)。宗教生活的基本形式 (芮傳明、趙學元譯)，1-21 頁。台北：桂冠圖書股份有限公司。(原書於 1912 年出版)。
- Fetterman, D. M. (2000)。民族誌學 (賴文福譯)，16、65-141、206-208 頁。台北：弘智文化事業有限公司。(原書於 1989 年出版)。
- Jorgensen, D. L. (2000)。參與觀察法 (王昭正、朱瑞淵譯)，18-22、121-131、146-151 頁。台北：弘智文化事業有限公司。(原書於 1989 年出版)。
- Lukas, C. & Seiden, H. M. (2001)。難以承受的告別——自殺者親友的哀傷旅程 (楊淑智譯)，239-240 頁。台北：心靈工坊文化事業股份有限公司。(原書於 1997 年出版)。
- Neuman, W. L. (2002)。社會學研究方法——質化與量化取向 (朱若柔譯)，173-177、287-288、387、637-702 頁。台北：揚智文化事業股份有限公司。(原書於 1997 年出版)。
- Worden, J. W. (1995)。悲傷輔導與悲傷治療 (李開敏、林方皓、張玉仕、葛書倫譯)，導言 1-7 頁、6-98 頁。台北：心理出版社股份有限公司。

田野觀察及訪談同意書

本人_____，願意參與「牽亡歌陣儀式意涵之探討--以台南地區為例」的研究過程，本項研究計劃係南華大學生死學研究所之學術研究，由徐福全教授指導，研究生龔萬侯執行。經研究人員解說，我已確實明瞭此研究之性質及目的，並決定下列事項：

同意

不同意

- | | | |
|--------------------------|--------------------------|--|
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | 1.我明瞭此為學術研究，我的權益將受到保障。 |
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | 2.為便利研究人員紀錄及整理資料，我同意在研究期間使用相關器材錄音、拍照、錄影。 |
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | 3.研究人員保證不公開錄影內容及本人的法事抄本。 |
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | 4.研究報告中引用的訪談資料內容及法事口白片段確已經過本人之同意。 |

研究參與者簽名：_____

研究員簽名：_____

中 華 民 國 九 十 四 年 月 日

「牽亡歌陣」田野研究筆記 7(940803)

一、日期：民國九十四年八月三日（星期三）下午 5:20~8:30。

二、地點：台南縣新營市舊廂里鄭宅。

三、研究者：龔萬侯（本次田野研究是由「佳錚牽亡歌團」引薦，並經喪家同意觀看、錄影、拍照）。

四、觀察團體：六甲「佳錚牽亡歌團」。

五、本次法事背景

（一）鄭老先生出殯前一晚，男，享年 77 歲，四代，採取火葬，採用台灣傳統道教科儀辦喪事。

（二）本次喪事由台南縣柳營鄉的維德禮儀社承包，由六甲「佳錚牽亡歌團」演出本次喪事的「牽亡歌陣」。團員職掌如下：

- 1.紅頭法師：賴天祐。
- 2.老婆：蔡佳錚。
- 3.退倒：吳棗。
- 4.小旦：張安妮。
- 5.樂師：陳松男。

六、獲得與本研究有關的資料（依據田野觀察內容整理出來的）

……。

七、觀察記錄：

本次田野觀察主要是針對「佳錚牽亡歌團」的晚場法事的表演流程及動作狀態做記錄。以下就以研究者的觀察（包含事後看錄影帶），並依法事流程的前後順序做描述。

（一）「佳錚牽亡歌團」的團員大約提早一小時十分鐘到達喪家（鄭石梗宅），時間大約是下午五點二十分左右，因為葬喪業者協調讓電子琴的「孝女白琴」先做。喪家招待團員用餐（吃「滷麩」，全體家屬及喪葬工作人員也一起用餐，大家都是站著或隨意找一個地方坐下來），「佳錚牽亡歌團」的團員向葬喪業者及喪家介紹研究者為南華大學的研究生，是隨同該團一起來做研究的。

（二）……。

(三) 開壇：

- 1.法事開始之前，人員尚未就定位，倒退站在「牽亡歌棚仔」前方（以面向靈堂為方向）面向它鞠躬敬拜三次，插香在其中的紅色香爐中。
- 2.接著老婆站在「牽亡歌棚仔」前方面向它，手中拿燃燒中的金紙揮動，手從右上揮到左下，再從左上揮到右下，再從上而下做之字型的動作，把整「牽亡歌棚仔」薰到金紙的烟氣；然後以逆時針的方向再到「牽亡歌棚仔」的左邊做同樣的動作；再來是後面；再來是右邊；最後把未燃盡的金紙放入大門口的金爐內。
- 3.全程樂師（坐在紅頭法師的右後方三步左右）都有做音樂伴奏。

(四) 請魂就位及請神 I：

.....。

(十七) 服裝的問題：

.....。

(十八) 使用器具：

.....。

「佳錚牽亡歌團」、「復興牽亡歌陣」第一次田野訪談大綱

訪談者：龔萬侯

1. 「牽亡歌陣」的歷史有多久？什麼時候出現的？
2. 「牽亡歌陣」的由來？
3. 「牽亡歌陣」會在哪些場合出現？
4. 在喪葬儀式中安排「牽亡歌陣」的目的？
5. 「牽亡歌陣」的成員組成與職掌？
6. 「牽亡歌陣」的使用道具？功用是什麼？
7. 「牽亡歌陣」的表演型態？
8. 「牽亡歌陣」儀式流程？各代表什麼意涵？
9. 「牽亡歌陣」包含的社會觀？
10. 「牽亡歌陣」具備的社會功能？
11. 依據您的經驗，「牽亡歌陣」對喪家輔慰悲傷情緒的效果如何？
12. 「牽亡歌陣」的傳承——您是怎麼學習「牽亡歌陣」的呢？
13. 還有什麼其他有關於「牽亡歌陣」的事情是我應該要瞭解的呢？
14. 您對我的研究有什麼建議？

「佳錚牽亡歌團」第二次田野訪談大綱

訪談者：龔萬侯

- 1.儀式開始時拿燃燒中的金紙在「牽亡歌棚仔」四周揮動是在做什麼？代表什麼意思？一般是誰來做？
- 2.之後家屬拿香拜，是什麼意思？三位女士（老婆、倒退、小旦）為什麼要一橫排站在「牽亡歌棚仔」前面？她們手裡要拿香嗎？
- 3.為什麼三位女士要跳舞呢？是什麼意思？步伐有沒有固定？又代表什麼意思呢？
- 4.三位女士手中拿「敲仔」的作用是什麼？
- 5.紅頭法師吹「角鼓」的目的和作用是什麼？
- 6.紅頭法師搖「帝鐘」的目的和作用是什麼？拿「帝鐘」為什麼同時同一隻手裡要拿香呢？
- 7.紅頭法師的「紅頭巾」和「法冠」代表什麼意思？服裝有沒有規定？
- 8.三位女士的服裝有沒有規定？有沒有固定？各代表什麼意思呢？
- 9.樂師的服裝有沒有規定？為什麼？
- 10.倒退（尪姨）為什麼常常燒金紙丟入金爐中？什麼時機燒？金紙是用哪一種？由誰準備呢？
- 11.有一段倒退拿燃燒中的金紙揮舞又劈腿，是代表什麼意思？為什麼要劈腿呢？
- 12.大家（指紅頭法師、老婆、倒退、小旦）一起鞠躬是什麼意思呢？
- 13.有一段紅頭法師會退到旁邊，三位女士一邊換位子、一邊劈腿，是在做什麼？代表什麼意思？
- 14.唸口白和唱通常有哪幾個人負責呢？
- 15.有一段三位女士都拿燃燒中的金紙，又換位、又下腰、又劈腿，是在做什麼？代表什麼意思？
- 16.然後有一段老婆、小旦改拿絲巾和扇子，為什麼？代表什麼意思？為什麼扇子不同？

絲巾顏色不同代表什麼意思呢？

17. 接下來，家屬奠酒的步驟是什麼？為什麼披麻？為什麼倒酒？為什麼要爬到棺木前哭呢？

18. 最後老婆拿燃燒中的金紙在金爐前揮來揮去是在做什麼？目的是什麼？是固定的人在做嗎？

19. 紅頭法師也出來到金爐前停了一下又走回去是在做什麼？目的是什麼？

「復興牽亡歌團」第二次田野訪談大綱

訪談者：龔萬侯

- 1.以前「牽亡歌陣」中老婆、倒退、小旦的服裝，現在爲什麼要改變？
- 2.在請神和調營的時候，三位女士雙腳前後交叉蹲下，然後向前鞠躬是什麼意思？
- 3.出殯前一晚的法事中，爲什麼亡者的兒子、媳婦、長孫、長孫媳均打赤腳？
- 4.爲什麼有時紅頭法師會做單腳站立的動作，左腳上提，曲成く字形，並靠在右腳的膝蓋上？
- 5.倒退手持捲成圓錐狀的「黃古仔紙」的目的是什麼？
- 6.「路關」有哪幾關？「調營」與「過路關」的詳細順序如何？
- 7.每一個「路關」的內容大概是在講什麼呢？
- 8.晚場時，爲亡者做經懺的目的是什麼？
- 9.晚場「見靈」時，爲什麼孫女也要一起爬到停棺處？
- 10.爲什麼家屬用左手把香插入香爐中？
- 11.如果亡者是女的，老婆是不是仍是扮演她的配偶的角色呢？
- 12.蔡鬧得法師是學習哪一派的紅頭法師呢？（徐甲派或三奶派）
- 13.「彰埔縣問尪姨」的是「彰埔縣」還是「彰浦縣」？若是「彰浦縣」是不是以前大陸的「泉州府彰浦縣」？
- 14.「牽亡歌陣」學習道教的這些曲子之後，現在道士辦喪事時還會用這些曲子嗎？
- 15.「見靈」也是從道教學來的嗎？如果是，現在道士辦喪事時還會做「目蓮挑經」嗎？
- 16.「目蓮挑經」也是從道教學來的嗎？如果是，現在道士辦喪事時還會做「目蓮挑經」嗎？
- 17.「過橋」也是從道教學來的嗎？如果是，現在道士辦喪事時還會做「過橋」嗎？
- 18.「入壙前」表演時用的「勸亡狀」的目的是什麼？
- 19.「入壙前」表演時燒的金紙是有什麼作用呢？

「佳錚牽亡歌團」第三次田野訪談大綱

訪談者：龔萬侯

- 1.在請神和調營的時候，三位女士雙腳前後交叉蹲下，然後向前鞠躬是什麼意思？
- 2.八月三日在舊廂的晚場過「嶺拔嶺、山坡路」時，老婆改拿絲巾揮舞是什麼意思？八月十五日在科里村的頭七卻是用敲仔打拍子，為什麼不同呢？
- 3.八月十五日在科里村的頭七在「生雪山、鐵板橋」時，老婆改拿絲巾揮舞是什麼意思？八月三日在舊廂的晚場卻是用敲仔打拍子，為什麼不同呢？
- 4.八月三日在舊廂的晚場在「勸亡」第四亡「彭祖公」的時候，老婆（原本拿一個圓扇、一條絲巾）為什麼改拿兩條絲巾？八月十五日在科里村的頭七卻仍然拿一個圓扇、一條絲巾，為什麼不同呢？
- 5.在「勸亡」唱曲子時，有些晚場老婆是拿敲仔打拍子，有些晚場卻是拿圓扇和絲巾舞動，為什麼？有什麼不同嗎？
- 6.在「勸亡」時，有些晚場倒退是拿金紙揮舞，有些晚場卻是拿「黃古仔紙」，為什麼？有什麼不同嗎？
- 7.早場在「拜請朱孟將」的時候，為什麼三位女士要以逆時針方向繞「牽亡歌棚仔」？晚場或頭七為什麼沒有？
- 8.「朱孟將」是什麼樣的神明？
- 9.八月二十一日小旦（賴依庭）是拿多彩羽扇而不是拿敲仔，為什麼？
- 10.賴天祐法師是學習哪一派的紅頭法師呢？（徐甲派或三奶派）
- 11.「牽亡歌陣」學習道教的這些曲子之後，現在道士辦喪事時還會用這些曲子嗎？
- 12.入墳儀式的流程如何？

訪談逐字稿（田野研究筆記 17--940916）

- 一、日期：民國九十四年九月十六日（星期五）晚上 9:00~10:30。
- 二、地點：台南市安南區府安路七段蔡鬧得宅。
- 三、研究者：龔萬侯。
- 四、受訪者：蔡鬧得（老得，安南區「復興牽亡歌團」團主、紅頭法師）。
- 五、訪問背景：本次訪談為事先安排的訪談。
- 六、獲得與本研究有關的資料（依據訪談內容整理出來的）
 - （一）「牽亡歌陣」的興衰與傳承：
 1. 「牽亡歌陣」是源自以前廟會、迎神熱鬧時的陣頭「十八髑」。
 2. ……。
 - （二） ……。

七、訪談內容：

研究者（以下簡稱「研」）：以下的訪談，你就你所了解的告訴我就行了。法師就你了解，「牽亡歌陣」的歷史有多久了？

蔡鬧得（以下簡稱「得」）：歷史喔…我從二十五歲做，我現在六十歲了…

研：所以光你就已經做了三十五年了。你有聽你的師父談起它的歷史有多久嗎？

得：差不多有五十多年，就我知道的。

研：你有沒有聽說「牽亡歌陣」是怎麼來的？

得：這是以前在熱鬧，熱鬧的時候有「十八髑」，從那裡來的。「十八髑」是陣頭，用在迎媽祖、熱鬧的時候，那個時候不是現在（牽亡歌陣）的調，是較花式的調，就是說現在的曲子都是從道士那邊一步一步研究來的。

研：喔…現在「牽亡歌陣」的曲子都是從道士那裡來的？

得：對。事實是這樣啦！

研：另外，像我們「牽亡歌陣」除了做喪的，還有沒有做別的？

得：沒有，都是做喪的。

研：有沒有做廟會之類的？

得：沒有。在台南做的比較有那個意思，像台北在做的就沒有了，怎麼說呢？台北的表

演較花式，有劈腿、下腰咬鈔票…

研：比較像在表演。

得：對，那就表演而已，那沒什麼意思。還是我們南部對亡者有這個意思。

研：……

……。